ژان پل سارتر

ادبیات چیست؟

ترجمهٔ

ابوالحسن نجفی، مصطفی رحیمی



« نویسنده یک موضوع برای گفتن بیش ندارد : آزادی . . . نوشتن خواستن آزادی است . اگر دست بکارآن بشوید ، چه بخواهید چه نخواهید درگیر و ملتزم‌اید . . . « ادبیات سیاه » وجود ندارد . . . فقط داستان خوب هست و داستان بد . . . . داستان بد غرضش خوش آمد خوانندگان است بانوازش احساسات‌آنان . . . داستان‌خوب طلب وتوقع است واعتمادواعتقاد.

خواندن پیمان بخشش است میان نویسنده و خواننده : هر یک به دیگری اعتماد می‌کند . . . من هنگامی که می‌خوانم توقع دارم اگر توقعات من برآورده شود ، مرا برمی‌انگیزد تا از نویسنده باز هم بیشتر بخواهم . یعنی آنکه از نویسنده بخواهم که از من باز هم بیشتر بخواهد . و متقابلا توقع نویسنده آنست که من توقعاتم را به آخرین درجه بالا ببرم . بدینگونه ، آزادی من با تجلی خود ، آزادی دیگری را متجلی می‌کند . . . .

اثر ادبی بایدصورتی از بخشش وکرم برخود بگیرد ، هرچقدر هم که بشریت مورد وصف آن شرارت بار و یأس آور باشد . البته غرض آن نیست که این بخشش از طریق ایراد خطابه‌های اخلاقی یا ایجاد شخصیت‌های منفی بیان گردد . حتی نباید از پیش اندیشیده شده باشد . . . مضمون کتاب هر چه باشد ، بایدکه نوعی نرمی و سبکی ذاتی از سراسرکتاب به چشم بخورد و خاطرنشان‌کند که اثر ادبی هرگز معلوم از پیش بودهٔ طبیعی نیست ، بلکه توقع است و دهش است . و اگر این جهان را با بیداد هایش به من خواننده می‌دهند برای آن نیست که با سردی و بی غمی آنها را تماشا کنم . بلکه برای آنست که با خشم خودم در آنها جان بدهم و پرده از روی آنها بردارم وآنها را با سرشت بیدادهایشان بیافرینم ، یعنی با سرشت « مظالمی‌که باید از میان برداشته شود » .

نقل از متن‌کتاب ص ۹۲

ادبیات چیست؟

ژان پل سارتر

ادبیات چیست؟

ترجمهٔ

ابوالحسن نجفی ـ مصطفی رحیمی





زندگی و آثار سارتر

ژان پل سارتر به سال ۱۹۰۵ درپاریس زاده شد. پدرش که افسر نیروی دریائی فرانسه بود دوسال پس ازتولدکودك در هندوچین مرد . مادر به خانهٔ پدری بازگشت وژان‌پل به سرپرستی پدر بزرگ مادری‌که معلم زبانهای خارجی بود بزرگ شد .

کودك نزدپدربزرگ، تنها مردخانه، بسیارعزیزبود. مادر همسردیگری نگرفت جزهنگامی که پسرش به‌سن دوازده رسید . ژان پل دراین محیط ، هم درمیان کتاب و هم درمیان زندگی بورژوائی، بزرگ شد. تأثیر این دوران و این شیوهٔ زندگی دراندیشهٔ اوبسیار است: «من‌هیچگاه احساس مالکیت‌نکردم، زیرا یادرخانهٔ پدربزرگ بودم یادرخانهٔ ناپدری ، هیچگاه در« خانهٔ خودم » نبودم . نیازهای زندگیم را دیگران رفع می‌کردند ... » بعدها در سراسر زندگی خود، چه هنگام‌تهیدستی چه‌هنگامی که ازبابت‌کتابهای خودحق‌تألیف کلانی دریافت می‌کرد ، هرگزدرصدد اندوختن پول برنیامد : «هیچگاه‌هیچ چیزنداشتم ولی ازناداری رنج نبرده‌ام» . دردامان این زندگی باشیوهٔ حیات بورژوائی ، «بورژوای مطمئن ازامنیت و تکلیفها وبویژه از حقوق خود » ، آشنائی کامل یافت . انتقاد تند ازاین نحوه زندگی را ، تاآنجاکه مربوط به دورهٔ کودکی‌است، در داستان «کودکی یك رئیس» می‌بینیم و دنبالهٔ آن را در

رمان «تهوع» و زندگینامهٔ کودکی ژان پل را در کتاب «کلمه‌ها».

ازهشت سالگی چیزهائی شبیه رمان می‌نوشت و پیش از آن قصه‌هائی به تقلید ازلافونتن مشق می‌کرد. درهفده سالگی با دوستش پل‌نیزان [1] مجله‌ای بمراه انداخت به‌نام «مجلهٔ کوچک بی‌عنوان». سپس وارد دانشسرای عالی پاریس شد که گذراندن امتحان آن سخت دشوار است. در آنجا فلسفه‌خواند و با سیمون دوبووار آشناشد. درسال ۱۹۲۵ باخواندن «کاپیتال» و «ایدئولوژی آلمانی» با اندیشهٔ مارکس آشنائی یافت. به‌سال ۱۹۲۹ پس‌ازپایان تحصیلات در شهر لهاور معلم فلسفه‌شد. دراین زمان بیشتر آثار کافکا ورمانهای امریکائی وحتی داستانهای پلیسی می‌خواند. از سال ۱۹۳۱ زندگی ادبی وفلسفی‌اش تکوین یافت. زیاد می‌خواند وزیاد می‌نوشت. دربندر لهاورطرح رمان تهوع را ریخت، اما پیش از نوشتن آن رمانی به‌نام «شکست [2]» وچنداثر تحقیقی نوشت و به ناشران داد که تقریباً همه را غیر قابل چاپ تشخیص دادند. نخستین نمایشنامهٔ او نیز به نام «باریونا» [3] هیچگاه چاپ نشد.

درسالهای ۱۹۳۳ و ۱۹۳۴ دربرلن بمطالعهٔ فلسفهٔ هوسرل [4] وهایدگر [5] پرداخت. پدیدارشناسی [6] هوسرل توجهش را جلب کرد و براساس آن درصدد

۱ــ P. Nizan نویسنده ومتفکرسوسیالیست که برائرپیمان آلمان وشوروی درسال ۱۹۳۹ ازعضویت حزب کمونیست فرانسه استعفاء کرد ودر جنگ دوم کشته شد. بسبب همین استعفاء درباره‌اش توطئهٔ سکوتی صورت گرفت وحتی بهمکاری باپلیس متهم شد. سارتر درسال ۱۹۶۰ با نوشتن مقدمه‌ای بریکی از رمانهایش حیثیت او را بازگرداند.

۲- Défaite

۳- Bariona

۴ــ ادموند هوسرل (E. Husserl) فیلسوف آلمانی وبانی مکتب «پدیدارشناسی»، که کارخود را از ریاضی ومنطق آغاز کرد و به فلسفه رسید. پدیدارشناسی او تأثیرعمیقی درهایدگر وسارتر ومرلوپونتی باقی گذاشت. درسطور آینده، ضمن بحث درچگونگی حصول علم وسخن از «حیث‌التفاتی»، به‌اساس نظریهٔ او اشاره خواهد شد. (۱۹۳۸ ــ ۱۸۵۹).

۵ ــ مارتین هایدگر (M. Heidegger) فیلسوف آلمانی وشاگرد هوسرل. به سال ۱۹۲۸ کتابی به‌نام «هستی وزمان» (Sein und zeit) منتشر کرد که تأثیر آن برکتاب «هستی‌ونیستی» سارتر بسیاراست. کامونیزنظریهٔ «بیهودگی» وجودرا ازاین کتاب گرفته‌است. اما اگرسارترمسئلهٔ بشررا محوراصلی اندیشهٔ خود قرارداده است ازنظرهایدگراین محور، هستی است. (متولد ۱۸۸۹)

۶- Phénoménologie

برآمد تابه‌دنبال روانشناسی فروید و برای‌اصلاح آن «روانشناسی‌ترکیبی» را بنیان نهد. بدین خلاصه که معتقد شد اندیشهٔ بورژوائی و روانشناسی فروید «تحلیلی» است و «تفردی»، یعنی بموجب آن: «فردآدمی یعنی این جزءجامد و تجزیه ناپذیرحامل طبیعت بشری، چون یك نخود درکیسهٔ نخود قراردارد: محدود، دربسته وارتباط ناپذیر... بنابراین اصل، بشر بشراست، همچنانکه دایره دایره است: یك باربرای همیشه. برطبق این نظرفردآدمی، چه برتخت شاهی چه برروی خاك، فطرتاً همان است که هست». در مقابل، اندیشهٔ انقلابی و «ترکیبی»، سوسیالیسم (که معتقدبوجود طبقات اجتماعی‌است) فاقدروانشناسی متناسب بااین اندیشه‌است یعنی فاقدروانشناسی ترکیبی. سارتر بر آن شد تااین خلاء را پرکند و ضمناً پدیدار شناسی را با سوسیالیسم آشتی دهد[1]. وچون درپدیدارشناسی، انسان که موضوع علم است خود خالق علم نیزهست، سارتر درصدد برآمدتاعلوم انسانی دابرپایهٔ نوی بنانهد. بدین منظورنخست به‌بررسی علمی انسان، خالق علم، پرداخت ونظریه‌های خود را درچندکتاب‌روانشناسی به‌نام «تخیل[2]» (۱۹۳۶) و«طرح نظریه‌ای دربارهٔ هیجانات[3]» (۱۹۳۹) و «امر تخیلی[4]» (۱۹۴۰) نوشت. مهمترین نظریه‌های سارتر دراین‌باره، که ازفلسفهٔ او جدا نیست، اینکه: «اگر بپذیریم که انسان‌کلیتی است دیگر نمی‌توانیم این موضوع را با مفهوم مجموعه یا با گرد آوری تمایلات مختلفی‌که براثر تجربه در انسان یافته‌ایم بیان‌کنیم، بلکه برعکس در هر کشش و تمایلی خود انسان بتمامه یادر میان می‌نهد ...» و نیز: «ذهن‌آدمی چیزی در خود بسته نیست، بلکه همیشه متوجه جزخود است[5]». سارتر به ضمیرناخودآگاه‌معتقد نیست، برعکس‌آن را دستاویزی میداندبرای‌کساتی‌که «سوء نیت» دارند. وی ذهن را ازهرگونه جبرمکانیکی می‌رهاند: «اگزیستانسیالیسم به‌قدرت عواطف و شهوات معتقد نیست. این مکتب هرگز عقیده ندارد که عواطف‌نیك سیلی بنیان‌کن است‌که بشررا جبراً به سوی بعضی عوامل میراند و در نتیجه ممکن

۱ــ این معنی درسطور آیندهٔ مقدمه روشن‌تر خواهد شد.

۲- L'Imagination

۳- Esquisse d'une théorie des émotions

۴ــ L'Imaginaire - (امرتخیلی) یاروانشناسی‌تخیل‌براساس‌پدیدارشناسی.

۵ــ و ازهمین جا فلسفهٔ سارتراز عرفان جدا می‌شود.

است وسیلهٔ رفع مسئولیتی بشمار رود . به اعتقاد ما بشر مسئول عواطف و شهوات خود است. «در روانشناسی سارتر ضمیر ناخودآگاه ناحیه‌ای در درون ضمیر خودآگاه نیست بلکه همان ضمیر خودآگاه است که «بر خود فهم دارد، اما خود را نمی‌شناسد» و تنها با قبول این استدلال میتوان به روانکاوی معنائی داد: یعنی اگر فرد موضوع روانکاوی در توصیف‌های روانکاو خود را باز می‌شناسد و اگر میتواند رفتار خود را اصلاح کند بدان سبب است که ضمیر ناخودآگاه در «جهت» ضمیر خودآگاه است، نه درمقابل و ضد آن. با این مقدمات سارتر نتیجه می گیرد که بشر آن موجود ممتازی است که خالق رفتارها و کارهای خود است و بعنوان خالق «آنها را کاملاً می‌فهمد» ، اما چه بسا که وسیلهٔ تبیین آنها را نداشته باشد .

درضمن این جستجوهای علمی وفلسفی سارتر از امور ادبی نیز غافل نماند: به سال ۱۹۳۸ رمان «تهوع»[۱] را انتشار داد که باتوفیق بزرگی روبرو شد. این رمان نه تنها در ردیف داستانهای فلسفی مقامی بلند وشاید بی رقیب دارد بلکه از نظر صورت و قالب رمان نیزدارای شیوه‌ای نو و بدیع است . در این زمان سارتر همکاری باچند مجلهٔ ماهانه را پذیرفت . در سال ۱۹۳۹ مجموعهٔ داستانهای کوتاه «دیوار»[۲] از او انتشار یافت که شامل چند داستان است به نامهای دیوار، اروسترات ، اتاق ، محرمیت ، کودکی کارفرما

جنگ جهانی دوم پیش آمد . سارتر به جبهه رفت واسیر شد وچندین ماه دربند نازیها ماند . درسال ۱۹۴۱ آزاد شد و دوباره به تدریس فلسفه پرداخت و به « نهضت مقاومت » پیوست و با هفته نامهٔ « ادبیات فرانسه » (به مدیری آراگون شاعرمشهور) و سایر نشریه های مخفی فرانسه همکاری کرد .

به سال ۱۹۴۳ ، که هنوز جنگ درگیر بود ، نخستین نمایشنامه‌اش را به نام «مگسها[۳]» و نخستین کتاب عظیم فلسفی خود را به نام «هستی و نیستی[۴]» انتشار داد . دراین کتاب ریشه‌های فلسفی اگزیستانسیالیسم او تشریح شده است . یک سال بعد نمایشنامهٔ «دربسته[۵]» به روی صحنه آمد.

درسال ۱۹۴۵ سارتر باهمکاری سیمون دوبووار وموریس مرلوپونتی[۶]

۱- La nausée
۲- Le mur
۳- Les mouches
۴- L'être et le néant
۵- Huis-clos
۶- M. Merleau - Ponty

دوفیلسوف اگزیستانسیالیست دیگر، مجلهٔ ماهانهٔ «دوران جدید» را بنیان گذاشت که تا به امروز مرتباً انتشار می‌یابد. دراین مجلهٔ سنگین موضوع‌های فلسفی، ادبی، سیاسی مورد بحث قرار می‌گیرد. رمون آرون[1] متفکر دیگر فرانسوی نیز همکاری بااین مجله را پذیرفت ولی بعدها با گردش تدریجی به راست از همکاری بادوران جدید منصرف شد. ژان ژنه و بوریس ویان[2] وچند نویسندهٔ مشهور دیگر نیز، درمراحل مختلف، همکاری بااین مجله را پذیرفتند.

درهمان سال سارتر معلمی را ترک کرد تابهیچ روی وابسته بدولت نباشد و نیز بتواند همهٔ وقت‌خودرا وقف فلسفه وادبیات کند. درفاصلهٔ سالهای ۱۹۴۴ تا ۱۹۴۸ سه جلد ازچهارجلد رمان پیوستهٔ او (به نام راههای آزادی) انتشار یافت. نام سه جلد انتشاریافته اینهاست: سن تمیز[3]، تعلیق[4]، دلمردگی[5] اما جلد چهارم منتشر نشد و بعید است منتشرشود، زیرا «زمان تغییر یافته است».

به سال ۱۹۴۶ نمایشنامه‌های «مردگان بی‌کفن و دفن»[6] و «روسپی بزرگوار»[7] وکتاب «اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر»[8] را نشرداد. یك سال بعدسه اثر تحقیقی ازاو منتشرشد: «ادبیات چیست؟»[9]، «بودلر»[10]، «اندیشه‌هائی دربارهٔ مسئلهٔ یهود»[11]. «بودلر» کتابی است تحقیقی دربارهٔ شاعر بزرگ فرانسوی که ضمناً معرف دید روانشناسی سارتر نیز هست. درهمین سال جلد اول مجموعهٔ مقاله های اومنتشر شد[12] در این جلد مقاله‌هائی هست دربارهٔ فاکنر، دوس ـ پاسوس، فرانسوا موریاك، ژیرودو، کامو و دیگران. در همین سال فیلمنامهٔ «کار ازکار گذشت»[13] هم انتشار یافت که براساس آن فیلمی نیز تهیه شده‌است.

سارتر به سال ۱۹۴۸ بهمراهی دو نفر از همفکران سیاسی‌اش «جمعیت

۱- R.Aron ۲- B.Vian

۳- L'âge de raison ۴- Le sursis

۵- La mort dan l'âme ۶- Morts sans sépulture

۷- La putain respectueuse

۸- L'existentialisme est un humanisme

۹- Qu'est-ce que la littérature

۱۰- Baudelaire

۱۱- Réflexions sur la question juive

۱۲- نام مجموعهٔ مقاله‌های او «موقعیت‌ها» (Situations) است که تاکنون هفت جلدآنها درسالهای مختلف منتشرشده است.

۱۳- Les jeux sont faits

دموکراتـها انقلابی» را بنیان گذاشت . اما آثار جنگ سرد ، فرانسه را چنان به دو جناح مشخص تقسیم کرده بود که کار این جمعیت نگرفت ومنحل شد. ولی کتابی از تشکیل دهندگان آن باقی ماند به نام «گفتگوهائی در بارهٔ سیاست»[1] .

در همین سال جلد دوم مقاله های او که وقف مسائل ادبی است و نیز نمایشنامهٔ مشهور «دستهای آلوده»[2] منتشر شد. این نمایشنامه هیاهوئی عظیم در دنیا برپا کرد و جز خود نویسنده همه آن را اثری «ضد کمونیستی» خواندند ، دراین جنجال سارتر که نمی خواست چنین شهرتی پیدا کند نمایش دادن این اثر را ممنوع اعلام کرد ، منعی که همچنان بقوت خود باقی است .

درسال بعد جلد سوم مقاله های او منتشر شد . این مقاله ها قسمتی در بارهٔ نهضت مقاومت و دوران تسلط آلمانیها بر فرانسه است وقسمتی در بارهٔ سفر او به امریکا و نیز مقاله ای در بارهٔ شعر شاعران سیاهپوست با عنوان «اورفهٔ سیاه» و مقاله هائی در بارهٔ موضوعهای مختلف هنری . دراین سال سارتر دومین فیلمنامهٔ خود به نام «دنده های چرخ» [3] را نوشت . اما چون این اثر حملهٔ مستقیم به استعمار است هیچکس حاضر نشد آن را بصورت فیلم درآورد ، تا آنکه بسال ۱۹۶۸ به صورت نمایشنامه به روی صحنهٔ تئاتر آمد .

درسال ۱۹۵۱ نمایشنامهٔ «شیطان و خدا»[4] را انتشار داد. درهمین سال بدنبال انتشار کتاب «انسان طاغی» اثر آلبر کامو و نشر مقاله ای انتقادی در بارهٔ این کتاب درمجلهٔ «دوران جدید» بقلم فرانسیس ژانسون[5] عضو هیئت نویسندگان آن مجله میانهٔ سارتر و کامو بهم خورد. بسال ۱۹۵۲ سارتر کتاب «ژنهٔ مقدس ؛ بازیگر و شهید»[6] را نشر داد . این اثر چنانکه از نامش برمی آید ، در بارهٔ ژان ژنه نمایشنامه نویس مشهور فرانسوی است. کلمهٔ «مقدس» درعنوان این کتاب طنزی است دربرابر ستمی که اجتماع فرانسه نسبت به دوران کودکی این نویسنده روا داشته و اورا بسوی دزدی وفساد رانده است و نیز تشریح کوششی که ژنه برای

۱- Entretiens sur la politique

۲- Les mains sales

۳- L'engrenage

۴- Le diable et le bon Dieu

۵ ــ F. Jeanson ـ سرشناس ترین سارترشناسان فرانسه که دراین باره کتابها ومقاله های متعدد نوشته است .

۶- Saint Genet , comédien et martyr

خروج ازاین مرداب و ورود بدنیای آفرینندگی کرده است .

این اثر به دنبال کتاب «بودلر» دیدگاه سارتر را درمسائل «روانشناسی ترکیبی» نشان می‌دهد و زمینهٔ اخلاقی اگزیستانسیالیسم و رابطهٔ فرد واجتماع را دراین فلسفه بازبانی غیرفلسفی بیان می‌کند. دراین سال درشهر وین، پایتخت اتریش، «کنگرهٔ صلح» تشکیل شد که سارتر هم درآن شرکت کرد .

به سال ۱۹۵۳ باعده‌ای ازنویسندگان دیگر فرانسه دفاع **هانری مارتن**[1] رابه عهده گرفت و مجموعهٔ مقاله‌هائی راکه دربارهٔ او منتشرشده بود درکتابی نشرداد . مارتن یکی ازافراد نیروی دریائی فرانسه وعضوحزب کمونیست آن کشور بود که در هندوچین از جنگ برضد میهن پرستان خودداری کرد و از طرف دادگاههای نظامی به‌مجازات زندان محکوم شد . کوشش سارتر ودیگر نویسندگان موجب آزادی او گشت .

به سال ۱۹۵۴ نمایشنامهٔ «کین»[2] اثر **الکساندردوما** را باتغییرهائی برای نمایش آماده کرد . درهمین سال برای نخستین باربشوروی رفت . یك سال بعد نمایشنامهٔ «نکراسوف»[3] را که طنزشدیدی ازوضع مطبوعات درغرب است انتشار داد . سپس سفری به پکن کرد .

در سال ۱۹۵۹ نمایشنامهٔ مشهور «گوشه نشینان آلتونا» [4] نشریافت وبه روی صحنه آمد. یك سال بعد سارترسفری به کوبا وبرزیل کرد که «جنگ‌شکر درکوبا» از خاطرات این سفراست . به سال ۱۹۶۰ دومین کتاب عظیم فلسفی سارتر (که جلد دومی نیزدرپی دارد) به‌نام «نقدعقل دیالکتیکی»[5] منتشرشد . کتاب هستی ونیستی کاوشی است فلسفی درفرد بشری واین کتاب پژوهشی است درزمینهٔ فرد دراجتماع ومسائل گوناگون ومتنوع آن . دوسال بعد چندمتفکر مارکسیست واگزیستانسیالیست باشرکت سارترمجلس بحثی دربارهٔ دیالکتیك تشکیل دادند که حاصل مباحثات آنان به‌صورت کتاب «مارکسیسم واگزیستانسیالیسم» منتشر شد .

۱- H. Martin

۲- Kean

۳- Nekrassov

۴- Les séquestrés d' Altona

۵- Critique de la raison dialectique

به‌سال ۱۹۶۴ کتاب مشهور «کلمه‌ها»[1]، که تشریح‌ادیبانهٔ دوران کودکی فیلسوف است منتشرشد . این‌اثر توفیق‌جهانی یافت ، درهمین‌سال جایزهٔ ادبی نوبل به سارتر تعلق گرفت . اما او بدلایل‌مختلف ، ازجمله این‌که این‌جایزه برای اشاعهٔ تفکر بورژوائی است ، آن‌را نپذیرفت . دراین‌سال سه‌جلد دیگر از مجموعهٔ مقاله‌های او منتشر شد : یکی ازاین مجموعه‌ها شامل مباحث ادبی است و جلد دیگرآن وقف تشریح و رسواکردن استعمار و سیاست نواستعماری است مانند «مقدمه بر کتاب‌فانون» ومقاله‌ای دربارهٔ لومومبای شهیدوجز آن‌ها. جلد دیگر این مجموعه دربارهٔ مسائل مارکسیستی است که دنبالهٔ آن بصورت جلدهفتم مقاله‌ها بسال ۱۹۶۵ منتشرشد . درهمین‌سال نمایشنامهٔ «زنان‌تروا»[2] را که اقتباسی‌ازنمایشنامهٔ اوریپید بود منتشر کرد که به روی صحنه نیز آمد. در سال ۱۹۶۶ سارتر سفری به ژاپن کرد و سپس سفری به مصر و اسرائیل . به سال ۱۹۶۷ ریاست دادگاه بین‌المللی ضدجنایات امریکا درویتنام را به‌عهده گرفت وسپس مقالهٔ «کشتارعام»[3] را درمجلهٔ خود منتشر کرد ، ونیز درپاریس مجلس بحثی دراین‌باره تشکیل داد . درهمین‌سال کاسترو از او دعوت‌کرد تا درکنگره‌ای که در پایتخت‌کوبا برای بحث دربارهٔ مسائل مربوط به فرهنگ تشکیل‌می‌شد شرکت‌کند ، اما بیماری رماتیسم مانع از این سفر شد . درموقع نوشتن این مقدمه‌کتابی از سارتر دردست انتشار است دربارهٔ فلوبر نویسندهٔ معروف فرانسوی . این‌کتاب‌که بخشی ازآن درمجلهٔ «دوران جدید» منتشر شده شرح حال‌ساده‌ای ازفلوبر نیست بلکه تازه‌ترین نظریهٔ سارتراست دربارهٔ مسائل‌ادبی واجتماعی واخلاقی ورابطهٔ آنها بایکدیگر .

نظری به فلسفهٔ سارتر[4]

همهٔ این آثار در خدمت فلسفه‌ای است‌که بیگمان «ادبیات چیست؟» هم

۱- les mots   ۲- Les Troyennes   ۳- Génocide

۴ ــ ازاین قسمت مقدمه به‌بعد ، مسائلی مطرح می‌شود که شاید فهم آنها برای خوانندهٔ ناآشنا به فلسفه اندکی دشوار باشد . از اینرو بهتر می‌نماید که خواننده‌این‌قسمت‌را رها کند و به‌اصل‌کتاب‌بپردازد واگردرآنجا به‌اشکالی‌برخورد به‌مقدمه بازگردد (خاصه‌که غالباً در ذیل صفحه به مقدمه رجوع داده شده است) یا پس از اتمام‌کتاب این قسمت را برای فهم کامل مطالب مرور کند .

برمبنای آن نوشته شده است. بنابراین بهتر است در مقدمهٔ ترجمهٔ کتاب بحث کوتاهی دربارهٔ دید کلی سارتر براساس مسائل اساسی اگزیستانسیالیسم بیاوریم. باشد که برای درک بیشتر مطالب آن مفید افتد.

آزادی

اساس فلسفهٔ سارتر بر آزادی است. این آزادی که «تنها منبع عظمت بشری است»، چیست؟ جوهر کلام آنست که آزادی ماهیت وجوهر بشر نیست، چیزی است که آن را ممکن می‌سازد، چیزی است که به بشر امکان می‌دهد تاماهیت خودرا تحقق بخشد و رفته رفته تعریفی ازخود بدست دهد، تعریفی که همیشه باز است. آزادی قدرت و موهبتی است که به یمن آن بشر می‌تواند خود و جهان‌را تغییر دهد، آزادی امکان بشر است برای زندگی دیگر و بهتر. قدرت اوست برای اینکه عالمی وآدمی ازنو بسازد. فضائی است دربرابر فضای اشیاء. فضای اشیاء دربسته ومتحجر وتمام شده است ودگرگونیش درخود نیست، بر عکس فضای آزادی، یا قلمرو انسان، جهانی است باز و گسترده و پایان‌ناپذیر، که «در خود نیست، برای خود است، فی‌نفسه نیست لنفسه است». «لزوم این انتخاب که درهر آن جهان را چگونه می‌بینیم آزادی را تشکیل میدهد.» و «بشر درپرتو آزادی می‌تواند همهٔ چیزهائی راکه از دست داده است باز پس بگیرد.» و می‌دانیم که بشربسا چیزها ازدست داده وبندهای فراوان بردست و پاوزبانش سنگینی می‌کند. آزادی «نفی» است. نفی وضع موجود برای فرارفتن به سوی آینده. البته آزادی گسستن از مابعد طبیعت نیز هست: «همین که آزادی در روح آدمی منفجرشد دیگرایزدان برضد چنین کسی هیچ نمی‌توانند کرد... پس کار سایر آدمیان ــ و فقط کار آنها ــ است که بگذارند برود یا خفه‌اش کنند».

حدود آزادی

با اینهمه برای آزادی بشر حدی هست: هیچکس نمی‌تواند در جهان نباشد (از آنروکه به‌جهان آمده است) پناه بردن به گرمخانهٔ درون یا به دورافتاده‌ترین خلوتها بازهم بودن درجهان است. بشر بدون اطلاع وارادهٔ خود به دنیا آمده است وناچاراست که درهمین جهان بسر برد. خودکشی نیز نوعی مقابله باجهان وبسر بردن باجهان است، همچنانکه فرار ازجنگ نوعی مقابله با جنگ است.

حد دیگر آن که هیچکس نمی‌تواند در جهان کاری نکند . بشرحی که خواهیم دید آزادی وعمل پشت وروی یک سکه‌اند، آزادی بی‌عمل میسر نیست . هر بشری کاری می‌کند، «انتخاب نکردن، خود نوعی انتخاب است» بیکارگی و گریز نیز نوعی کار است .

حد دیگر آن که هر فردی ناچار است با دیگران زیست کند. نمی‌تواند با دیگران نباشد (حتی اگر از آنها کناره بگیرد) گریز از اجتماع ناممکن است. هر عملی ، ذاتاً عملی اجتماعی است. وسرانجام گریز از مرگ ممکن نیست. هر کسی می‌داند که می‌میرد حتی اگر به روی خود نیاورد . بنابراین : «آنچه درمورد آدمیان تفاوت نمی‌پذیرد ضرورت درجهان بودن، درجهان کار کردن، درجهان درمیان دیگران زیستن ودر آن فانی شدن است.»[1] این جبرها برای همهٔ افراد بشر، درهر زمان وهر مکان ، یکسان است. همین است که میان آدمیان ازهر نژاد وهر اقلیم ودرهر مرحله از تاریخ که باشند وجه اشتراک به وجود می‌آورد . برای همین است که ما مثلا آثار «همر» را که از دوهزار وپانصد سال پیش باقی مانده است امروز هم می‌فهمیم و هر طرحی را که فلان چینی یا افریقائی یا سرخ پوست امریکائی بیفکند درک می‌کنیم ، و حال آن که مثلاً قادر به درک «طرح»های زندگی زنبور عسل نیستیم ، هرچند اطلاعات ما در خصوص وجوه خارجی و عینی زندگی زنبور عسل کامل باشد .

موقعیت

امر دیگری که محدود کنندهٔ آزادی است آنست که بشر لزوماً درموقعیتی قرار دارد (از نظر زمانی و مکانی) . اما این موقعیت[2] ، برخلاف آنچه در «حدود» آزادی دیدیم، برای همه وبرای همیشه یکسان نیست. شخصیت هر کس برمبنای موقعیت او تعیین می‌شود، یعنی برمبنای اموری «محتمل» که اورا در این مکان یا درآن مکان جغرافیائی قرارداده است ، که اورا در فلان لحظه اززمان فلکی ودرفلان محیط اجتماعی به دنیا آورده است ، که اورا درمعرض فشار طبیعت یا جامعه گذاشته است، سخن کوتاه اورا در«تاریخ» قرار داده است. بنابراین: «آزادی وجود ندارد جز درموقعیت»، و «بشر ماهیت خود را درموقعیت

۱ـ این حدود را سارتر « وضع بشری » (یا Condition humaine = « جبر زندگی ») می‌نامد .

۲ـ Situation

وتوسط موقعیت انتخاب می‌کند.» این موقعیت که براساس ارادهٔ فردی بوجود نیامده‌است باید شناخته شود وبرمبنای آن و بر روی آن آزادی تحقق یابد. آدمی درصورت شناختن موقعیت می‌تواند درآن (ودرخود) مؤثر واقع شود. ممکن است ایرادشود که این موقعیت (این دین، این خانواده، این محیط، این امپریالیسم) را من بوجود نیاورده‌ام و درمیان همهٔ آنها اسیرم، پس چه جای گفتگو از آزادی‌است؟ پاسخ این که: اگر آزادی وجودندارد جز درموقعیت، متقابلاً «موقعیت‌وجودندارد جز درآزادی». همهٔ این‌عوامل‌را دیگران براساس‌آزادی و به حکم آزادی بوجود آورده‌اند. ما درمیان این عوامل اسیر نیستیم یعنی می‌توانیم‌آنهارا تغییر بدهیم‌ولی‌آنگاه واقعاً اسیریم که‌بخود بقبولانیم که‌اسیریم. «بشر آزاداست، زیرا همیشه می‌تواند سرنوشت خودرا با تسلیم شدن دربرابر آن بپذیرد یا برضدآن طغیان‌کند.» و اگر ایراد شود که ازمن تنها کاری ساخته نیست پاسخ آنست که «من‌تنها» مفهومی است انتزاعی. بشرحی که در حدودآزادی دیدیم «من» لزوماً اجتماعی است.

و چون چنین است‌این پرسش بی‌معنی‌است که: من‌آزاد ازمابعد طبیعت و قواعد اخلاقی منتسب به‌آن آیا می‌توانم هرچه دلم خواست در بارهٔ دیگری بکنم؟ زیرا: «این آزادی در سرچشمهٔ خود شناسائی آزادی دیگران است ومی‌خواهد که ازجانب‌آنان نیز چنین شناخته شود. بدینگونه‌آزادی از اساس برپایهٔ همدستی و اشتراك استوار است». و ازنظر فلسفی «وجود دیگری بهمان اندازه برای ما مسلم ومطمئن است که وجود خود ما ... من برای‌این‌که فلان حقیقت را دربارهٔ خود تحصیل‌کنم باید ازدیگران «عبورکنم». دیگری لازمهٔ وجود من است. همچنان که برای معرفتی که من از خویشتن دارم وجود دیگری لازم‌است ... وجودی‌که چون‌آزادی دربرابر من قراردارد.» دراین آزادی برای هوس جائی نیست، برعکس لازمهٔ تحقق آن شناختن مسئولیت و توجه به عمل و درگیری است.

آزادی عینی وآزادی انتزاعی

سؤالی‌که غالباً به ذهن می‌آید این است‌که آیا این‌آزادی همان‌آزادی که تمدن سرمایه‌داری ازآن سخن‌می‌گوید نیست؟ برای روشن‌شدن بحث‌باید نخست‌آزادی‌بورژوائی‌را شناخت وسپس‌تفاوت‌آنرا باآزادی‌اگزیستانسیالیستی دانست.

تمدن بورژوائی نخست از آزادی تجارت سخن می‌گوید و سپس از آزادیهائی نظیر آزادی افکار، آزادی مطبوعات، آزادی تشکیل انجمن‌ها و جز آن‌ها. وچون تجارت‌آزاد (بطوری‌که نزدیك به دوقرن تاریخ نشان داده است) با استعمار و استثمار و سیاست نواستعماری وابسته است، یعنی باسلب آزادی‌اجباری دیگران، بنابر این درکنه وجود خودآزادی نیست، وسیله‌ای است برای سلب‌آزادی.

می‌ماند آزادیهائی نظیر آزادی اندیشه ومطبوعات واحزاب. بگذریم ازاینکه هیچیك ازاینها درکشورهای غربی به تمامی تحقق نمی‌یابد ولی اگر این تمدن آن مقدار آزادی‌که خود دارد برای ملل دیگر نیز می‌پسندید باز چیزی بود. برای حفظ آزادی تجارت لزوماً باید درکشورهای دیگر اثری ازآزادی (حتی به مفهوم بورژوائی‌آن) وجود نداشته‌باشد. بنابراین آزادی بورژوائی «آزادی» خاص گروهی «برگزیده» است برای سلب‌آزادی مردمان دیگر. بی‌شك آزادی اندیشه، آزادی مطبوعات، آزادی تشکیل احزاب آزادیهائی مقدس‌اند بشرطی‌که درجای خودقرار گیرند، درانحصار هیچکس نباشند و از آزادی تجارت جدا شوند. کوتاه سخن آن‌که آزادی بورژوائی عینی نیست، انتزاعی است. آزادی بورژوائی بدان علت که در خدمت سرمایه‌داری قراردارد متناقض وابتراست ودرنتیجه تحمیق‌است. دروغ است، متناقض‌است، زیراآزادی را برای خودمی‌خواهدیعنی برای‌اسارت دیگران. و آزادی اسیر کننده منطقاً مفهوم متناقضی است. ابتراست زیرا درکشورهای غربی برای مخالفان جدی دستگاه آزادی واقعی نیست. تحمیق است، زیرا صورتکی از آزادی دارد برای فریفتن دلها. چون میداند که‌آزادی آمال همهٔ دلهاست، ولی درپشت این صورتك بزرگترین ستمها پنهان است. دروغ است، زیرا بابزرگترین‌سلب‌آزادیها همزاداست. بدینگونه دراین‌قبیل‌کشورها دستگاه متکی به مجالس قانونگذاری نمائی ظاهری بیش نیست، مسائل و کشمکش‌های اساسی بیرون ازاین قلمرو صورت می‌گیرد...

اما «آزادی اگزیستانسیالیستی‌آزادی انتزاعی نیست»: آزادی واقعی در دگرگون‌کردن وضع موجود است: «برای ما واضح است‌که عمل انقلابی عالی‌ترین نمونهٔ عمل‌آزادانه‌است نه‌آزادی‌آنارشیستی و نه‌آزادی مبنی‌براصالت فرد. اگرچنین بود انسان انقلابی درواقع باتکای موقعیت خود نمی‌توانست کم وبیش جزحقوق «طبقهٔ موردپسند» چیزدیگری بخواهد، یعنی‌می‌خواست‌که

درقشرهای اجتماعی مافوق جائی بیابد . اما چون انسان انقلابی دربطن طبقهٔ ستمکش وبرای طبقهٔ ستمکش بنیان اجتماعی خرد پذیرتری می‌جوید ،آزادی او متکی به عملی‌است که بدان وسیله وی آزادی تمام طبقهٔ خود و ، کلی‌تراز آن ، آزادی‌همهٔ افراد بشر را می‌خواهد.» و ازهمین‌جا آزادی بادگرگونی پیوندمی‌یابد : «انسان‌انقلابی با فراترفتن ازموقعیتی که درآن‌قراردارد تعریف می‌شود .» درحقیقت : « عمل انقلابی مقدمات فلسفهٔ آزادی را دربردارد ، یا به عبارت بهتر عمل‌انقلابی ، براساس وجود خود، این‌فلسفه را می‌آفریند. اما چون انسان‌انقلابی درعین‌حال درطرح‌آزادانهٔ خود وتوسط این‌طرح خویشتن را می‌یابد ، همچنانکه ستمکشی در دامان طبقهٔ ستمکش ، پس اساس وضع او ایجاب می کندکه وی را ازستم آگاه کنند . این‌بدان معنی است که به‌این دلیل نیز مردمان آزادند ـ زیرا نمی‌توان دراین باره ، ستم «مادّه» بر «مادّه» را تصورکرد ـ بلکه ستم فقط ترکیب نیروها وفشارهاست ـ ونیز این سخن بدان معنی است که ممکن است رابطه‌ای میان انسانهای‌آزاد برقرار باشد ، چنانکه یکی دیگری را به رسمیت نشناسد ، و از بیرون برآن تأثیر گذارد تا آن را بصورت شیئی درآورد. ومتقابلاً چون‌آزادی ستمکش می‌خواهد بزور خود را آزادکند وضع انقلابی مستلزم نظریه‌ای است مبنی برخشونت به‌مثابهٔ پاسخ به ستم ...»

عمل والتزام

بنابراین‌آزادی درعمل چهره می گشاید . رابطهٔ این‌دو رابطهٔ خورشید است بانور : «آزادی جز درعمل ظاهرنمی‌شود . آزادی باعمل یکی‌است ... آزادی فضیلتی درونی نیست‌که جواز قطع‌علاقه ازموقعیت‌ها را بدست دهد ... بر عکس‌آزادی قدرت درگیرشدن با عمل است و ساختن‌آینده » . ذهن‌آدمی ذاتاً سیال است و ما توسط عمل می‌توانیم به‌آن صورتی و معنائی بدهیم . اگر آزادی یعنی «نفی» ، باید توجه داشت‌که : «نفی عبارت ازاین نیست‌که بطور مجرد بگوئیم نه . نفی دگرگون‌کردن توسط عمل است ... نفی در بطن‌عمل طبیعت حقیقی خودرا بازمی‌یابد.» ارست قهرمان نمایشنامهٔ «مگسها» صرفاً با توسل به عمل می‌تواند حق شهروندی خودرا بازیابد وچنین‌اند گوتز قهرمان نمایشنامهٔ «شیطان و خدا» و هودرر قهرمان‌نمایشنامهٔ «دستهای‌آلوده» که فقط در عمل می‌توانند به هدف‌های خود برسند.«هرچه بردن بارعمل دشوارتر ،

شادی من بیشتر ، زیرا آزادی من همان است .»

اخلاق کهن توصیه می‌کند که : دروغ مگوئید ، دزدی مکنید ، گرد گناه مگردید . با اینهمه هیچیك از اینها ریشه‌کن نشده است . چرا ؟ زیرا : « با خودداری ازدروغ ، دروغ ازمیان نمی‌رود » برای اینکه دروغ ریشه‌کن شود باید فکر اساسی کرد . هرگونه خودسازی باید براساس جهانسازی بنا شود : «... «من» جز کیفیتی صمیمانه نیست که انسانی آزاد براساس دگرگونی‌هائی که درجهان ایجاد می‌کند ، به‌خود می‌دهد ...» یکی از قهرمانهای سارتر می‌گوید : «مدتهاست که ما مرده‌ایم : از وقتی که دیگر نمی‌توانیم مفید باشیم .» اگر پایهٔ فلسفهٔ سارتر آزادی است ، عمل نیزهست . چرا که تحقق این به‌آن وابسته است : «نخستین شرط تحقق عمل ، آزادی است . »

چنانکه درسطور آینده ، درضمن بحث درزمینهٔ «حیث التفاتی» ، خواهیم دید ذهن آدمی نمی‌تواند در خود چیزی بیابد مگر آنکه متوجه جزخود شود . و این توجه جز باافکندن «طرح» و روی‌آوردن به‌التزام ممکن نیست . اگر این اراده در ما نباشد که ذهن را زنده بداریم یعنی آن را درطرحی درگیر کنیم تنها وخالی خواهد ماند . همچون قهرمان رمان «تهوع» که ازانتخاب دائم می‌گریزد . دنیا را ازدیدگاه انفعالی می‌نگرد . و این انتخاب را که باید همیشه اندیشه وطرحی نو افکند نمی‌پذیرد . دنیا را می‌بیند بی‌آن که در صدد دگرگون کردن آن باشد . نمی‌خواهد وجود خود را از نو بنا کند ، می‌خواهد از گناه وجود پاك شود . نفی مورد اعتقاد او تغییر جهان باکردار نیست ، نفیی خیالی است . ماجرای او جستجوی انفرادی توجیه خود است ، یعنی ماجرای کسانی که رستگاری را در گریز می‌دانند مثلاً گریز به دنیای هنر محض . چنین کسی ناچاردچار ملال دائم و تهوع دائم است . وناگفته پیداست که طنز سارتر دربرابر دل‌آسودگیهای هموطنانش تا چه‌حد نمایان است .

درفلسفهٔ سارتر روی‌آوردن به‌التزام وتوجه به‌مسئولیت «فضیلتی» نیست ، ضرورتی فلسفی است : «بشر پیوسته در معرض پرسش است ، پیوسته در معرض تعلیق ، یعنی پیوسته درحال شدن .» وبیگمان نمی‌توان این «شدن» را غافلانه به حال خود واگذاشت . زندگی نیاز به‌کاردائم وآگاهی دائم دارد .

بن بست

اکنون این پرسش پیش می‌آید که چرا بیشتر نمایشنامه‌ها و داستانهای

سارتر وقف بردسی راههای رسیده به بن‌بست است ؟ خود او می گوید : «پیش ازاین هنگامی که می گفتم راه چاره را باید انتخاب کرد ، گفته‌ام ناقص بود : راه چاره را نباید و نمی‌توان «انتخاب» کرد، راه چاره‌را باید «اختراع» کرد، بایدآفرید . وهر کس با آفریدن راه چارهٔ خود درحقیقت خودرا می‌آفریند . انسان باید هرروز خود را بیافریند » . فرانسیس ژانسون بدنبالهٔ این سخن می‌افزاید : هنگامی که سارترمی گوید راهی نیست بدان معنی است که باید راه تازه‌ای آفرید. بعلاوه به‌اعتقادسارتر: «نگرش‌روشن بینانهٔ تاریکترین‌موقعیت‌ها به‌خودی خود عملی‌است خوش بینانه ، یعنی ما دراین موقعیت چون درجنگلی تاریك سر گردان نیستیم ، بلکه برعکس‌می‌توانیم خودرا ازآن رها سازیم ، از آن فراررویم و دربرابرآن تصمیم بگیریم . » مهم آنست که بشر به ارزش‌های موجود خو نگیرد و به حال خود واگذاشته نشود . سارتر درکتاب « بودلر » می‌نویسد : «بخش‌بزرگ عظمت وبرگزیدگی انسانی بودلر دروحشتی است که از رهاکردن کارها به حال‌خود دارد . درنظراو ولنگاری ، سستی وتن‌آسانی خطاهای نابخشودنی‌اند . » سارتر می‌خواهد برضد این خطاهای نابخشودنی وحشتی در روانها ایجادکند . چنین‌است که فلسفه از ادبیات بی‌نیاز نمی‌تواند بود. به گفتهٔ یکی ازسارترشناسان : سوءنیت حالتی‌است‌آسان‌تر و «غریزی‌تر» از اصالت و صمیمیت . سوءنیت باید پیوسته باتفکر پالاینده مغلوب گردد ... اگرانسان، انسان‌آزاد ، بوضعی که آزادیش‌را ازاو پنهان‌می‌دارند خوبگیرد آیا مفهوم اصلی وجودش (که فرار به سوی هستی جامد است) ایجاب نمی‌کند که نه‌تنها برای‌او ممکن بلکه‌آسان‌تراست که‌آزادی خودرا انکارکند به‌جای اینکه عهده‌دارش شود[1] ؟

اما آیا اساس نابسامانی‌های اجتماعی امروز جهان عوامل روانی است ؟

کمیابی

سارتردرکتاب «نقد عقل‌دیالکتیکی» به‌این‌نتیجه می‌رسد که عامل‌اساسی بیگانگی‌انسان ازخود واقعیت «کمیابی»[2] است . یعنی این‌واقعیت که سه‌چهارم افراد بشری قادر بدفع ضروری‌ترین نیازخود نیستند . درجهان فقر «موجود

1ــ اساساً درهرمذهب و مسلك وفلسفه‌ای این‌نظر کم وبیش هست که‌آدمی درحال «عادی» بیشتر طالب سکون است تا حرکت .

2 - Rareté

اجتماعی لزوماً موجودی است دیگر.» و «دراین جهان هر کس خود ودیگران را به عنوان «دیگری» تعیین می کند». فقر که منشاء فقدان صمیمیت واصالت است اساس موقعیت آدمی را تشکیل میدهد: «در بعضی ازموقعیتها جز دوراه به روی بشر بازنیست: تسلیم یامرگ.»

درجهان کمیابی روابط متقابل جنبهٔ منفی می‌یابد. هرکس دشمن دیگری است. اگر برای هرکس یک گرده نان لازم باشد اکنون که چهارنفرند ویک گردهٔ نان، هرکدام سه تن دیگر را عامل گرسنگی خود میدانند. این است مفهوم «درندگی» بشر و اساس این افسانه که انسان گرگ انسان است. ریشهٔ این امر در «طبیعت بشری» نیست، در غریزهٔ او نیست، در «گناه نخستین» نیست، نتیجهٔ غیرقابل انکار کمیابی است. ریشهٔ خشونت وستم را، چه پنهان باشد چه آشکار، درجای دیگر نباید جست.

البته چنین اندیشه‌ای درتاریخ فلسفه تازگی‌ندارد. آنچه تازگی دارد اینکه سارتر ازراهی غیرماتریالیستی به‌این‌نتایج می‌رسد: «ازنظرمارکسیست‌ها مبارزهٔ طبقاتی بهیچوجه جنگ خوبی برضد بدی‌نیست، بلکه اختلاف منافع میان گروههای بشری است. من میدانم که برای بشر رستگاری دیگری جز آزادی طبقهٔ کارگر وجود ندارد... اما پرولتاریا وابسته به‌آئینی ماتریالیستی است و ماتریالیسم اندیشه را ویران می کند. آیا من برسر این دو راهی ناپذیرفتنی گیرافتاده‌ام که برای خدمت به حقیقت به پرولتاریا خیانت کنم یا برای خدمت به پرولتاریا به حقیقت خیانت ورزم؟» با این که سارتربرداشت تاریخ را از دیدگاه مارکس می‌پذیرد به ماتریالیسم دیالکتیکی معتقد نیست: «سیاست سوسیالیستی پیشرفت کرده است اما به‌زیان مارکسیسم.» و «مارکسیسم می‌بایست‌به منزلهٔ انتقادآزادانه ازخود بنا شود وگسترش یابد، و در عین‌حال چون گسترش تاریخ شناسائی. کاری که تاکنون نشده‌است: آن‌را درآیه‌پرستی محبوس کرده‌اند.» و «هرچه دراین باره گفته شود بازهم کم گفته شده‌است که پیروزی بی‌افتخار برای مارکسیسم گران تمام‌شد: چون‌معارضی‌نداشت زندگی را باخت. اگر درمیان دیگران وسرآمد دیگران می‌بود، اگر پیوسته مورد حمله قرارمی‌گرفت وهردم دگرگون می‌شد تا غلبه‌کند و سلاح حریفان را به اختیارخود درآورد، آنگاه با نیروی روحانی یکسان می‌شد: اما چون تنها ماند[1] به‌صورت کلیسا درآمد ودرهمان هنگام‌نویسندگان اشرافمنش، هزاران

---

۱ ــ اشاره بدین مطلب است که درسال ۱۸۷۱، پس از شکست «کمون»، طرفداران پرودُن را دولت فرانسه به‌شدت سرکوب کرد. (رجوع به صفحهٔ ۲۱۹

فرهنگ به دور از آن ، خود را نگهبانان روحانیتی انتزاعی ساختند» .

به نظر سارتر «مارکسیسم فقیر و متوقف و متحجر شده است ... از نظر «کردار»[1] گرفتار انتزاع است یعنی دچار «اصالت اراده»[2] محض ، و از نظر تئوری گرفتار جبر علّی[3] مکانیکی است» . اما وی برعکس بعضی از فیلسوفان نمی‌خواهد فلسفه را به دوران قبل از مارکس برگرداند ، یعنی آنرا از امور اجتماعی دور کند: «فهمیدن یعنی دگرگون‌شدن ، رفتن به جلوتر از خویش.» و «فلسفه باید زندگی‌را نشان‌دهد و دگرگون کند.» و «ما دوش بدوش کسانی قرارداریم که می‌خواهند درعین‌حال وضع اجتماعی بشر و نیز استنباطی راکه بشر ازخود دارد تغییردهند.» و «همه کسانی که معتقدند دوران مارکسیسم سپری شده به‌عقب بازمی‌گردند و به اندیشه‌ای دست می‌زنند که خود دورانش سپری شده‌است.» و نیز «امروز تنها کارضروری معتبر جز این نیست که آزادی ، آزادی باخود بیگانه نشده را ، غایت بدانیم ، برای دفع بیگانگی انسان ازخود بجنگیم ، یعنی با وضع موجود مبارزه کنیم . »

اما درعین حال سارتر نمی‌خواهد فلسفه‌ای بنام بعد از مارکس بوجود آورد ، و از گفتن این جملهٔ به ظاهر عجیب خودداری نمی‌کند که : « اگر مارکسیسم درجای خود قرار گیرد دیگر به اگزیستانسیالیسم نیازی نیست .» به اعتقاد او مارکس به بشر امکان داد که حرکت تاریخ را بشناسد . مسئلهٔ بعدی این است که بشر بداند آیا قادر به‌تسلط برتاریخ هست یا نه ؟ بشر صد سال است که سلاح دردست دارد و درجا می‌زند . « امروز تاریخ بی‌آنکه شناخته شود ساخته می‌شود.» درحالی که وسیلهٔ شناختن‌آن وجود دارد . «تفکر کمونیستی ، آن چنانکه امروز عرضه می‌شود ، درآئینی تعبدی متحجر گردیده و حتی فراموش کرده است که منابع خودرا بپالاید ...»

به عقیدهٔ سارتر برای دفع بخشی‌ازاین موانع ، مارکسیسم‌بایدبا پدیدار شناسی پیوند یابد. برای روشن‌شدن‌این بحث که پایهٔ روانشناسی ترکیبی سارتر نیزهست اشاره‌ای به اساس فلسفهٔ پدیدارشناسی‌ضروری‌بنظرمی‌رسد. بدین‌منظور مختصری دربارهٔ مبحث «حیث‌التفاتی» دراینجا می‌آوریم . ولی روشن‌شدن‌این

---

۱ ــ Praxis = عمل اجتماعی که آگاهی و تأثیر درآن مستتر است .

۲ - Volontarisme

۳ - Déterminisme

موضوع خود نیاز به مقدمهٔ کوتاهی دارد : «چگونگی حصول علم» تا سپس به بررسی مطالب «ادبیات چیست ؟» بپردازیم .

چگونگی حصول علم

از قدیم‌الایام دربارهٔ چگونگی حصول علم بحثهای بسیار کرده‌اند. در فلسفهٔ قدیم ، خاصه فلسفهٔ مشاء که از ارسطو نشئت می گیرد، ذهن یا شعور را به آئینه‌ای تشبیه می کردند که صورت اشیاء در آن منتقش یا مرتسم می‌شود و علم را همان صورت حاصل در ذهن می‌شمردند . تنها وجه اختلاف ذهن را از آئینه در این می‌دانستند که در آئینه صور محسوسات (آنهم قسمتی از محسوسات که مبصرات باشد) نقش می‌بندد وحال آنکه در ذهن آدمی (که آنرا قوهٔ مدرکه یا قوهٔ دراکه هم می‌نامیدند) علاوه بر آنها صور مسموعات وملموسات ومشمومات وحتی امور غیر محسوس نیز منتقش می‌شود . آنگاه علم را بر دو گونه منقسم می‌کردند : علم حصولی و علم حضوری . علم حصولی علم به اشیاء وامور عالم خارج است (مثلاً علم به درخت پس از مشاهدهٔ آن) وعلم حضوری علم به حالات و کیفیات خود نفس (مثلاً علم به حالت خشم در خود) . تفاوت میان این دو علم در اینست که علم نخستین نیاز به واسطه یا میانجی دارد تا حاصل شود و بنابراین غیرمستقیم است (مثلاً درمورد علم به درخت ، نخست باید تصویر درختی در ذهن وجود داشته باشد تا سپس علم به آن حاصل شود) وحال آنکه در علم حضوری میان « عالم » و «معلوم» (یا نفس مدرک وشیئی مدرک[1]) واسطه‌ای نیست و بنابراین بطور مستقیم حاصل می‌شود (مثلاً در مورد علم به خشم ، نفس عالم است وخشم معلوم ومیان عالم و معلوم هیچ واسطه‌ای نیست) . پس ذهن یا شعور(conscience) دارای دو کیفیت کاملا متمایز است : علم به عالم خارج وعلم به ذات خود. معمولاً حالت نخست را «آگاهی» وحالت دوم را « خودآگاهی » می‌نامند وخودآگاهی را حالت اصلی و اولی ذهن و وجه تمایز ذیشعور ازغیر ذیشعور می‌شمارند. فی‌المثل می گویند که تفاوت اساسی انسان با درخت در اینست که درخت به ذات خود آگاهی ندارد و اگر فرضاً آگاهی می‌داشت انسان می‌بود نه درخت .

کشف بزرگ هوسرل، چنانکه درسطور آینده شرح خواهیم‌داد، نخست درهمین است که خودآگاهی وابسته به آگاهی است ، یعنی اگر در عالم خارج

۱ــ یا « ذهن » و «عین» درترجمهٔ Sujet و Objet .

چیزی وجود نمی‌داشت که من به‌آن آگاهی حاصل کنم ناچار به نفس خود نیز آگاهی حاصل نمی‌کردم . زیرا درحقیقت خودآگاهی عبارت است ازآگاهی به‌نفس در حینی که نفس به چیزی آگاهی حاصل می‌کند . یا بنابر قول آلن فیلسوف معاصر فرانسوی «هردانستنی دانستن دانستن است» ، یعنی چون به چیزی علم حاصل کنم می‌دانم که به آن علم حاصل کرده‌ام و اگر این انسئن ثانوی نمی‌بود «خودآگاهی» هم نمی‌بود (بعداً خواهیم دید که مبداء «عروج» یا «تعالی» از همین جاست) . این معنی را هوسرل در عبارت معروفی بیان کرده‌است که زیر بنای فلسفهٔ اوست: «هرشعوری شعوربه چیزی است» ، واتگهی عالم خارج وشعور به‌آن یکجا وباهم حاصل‌می‌شوند. درست‌است که جهان‌بیرون مستقل از شعور آدمی است، اما جدا ازپدیداری که درنفس‌آدمی دارد اگرهم معدوم نباشد باری شناختنی نیست. پس‌ذهن هرگز ازشیئی جدا نیست ومتقابلا جهان همواره باشعور به جهان ملازم است .

و اما دربارهٔ چگونگی حصول علم میان دانشمندان اختلاف بسیار بوده است . گروهی همان «صورت حاصل درذهن» راعلم می‌دانند. بنابراین به‌نظر این گروه علم از مقولهٔ «کیف» است (در سلسلهٔ مقولات عشر) . گروهی دیگر «انتقاش نفس به آن صورت» را علم می‌دانند . به عبارت دیگر چون نفس «صورت شیئی از اشیاء عالم را در خود «قبول» کند به آن شیئی علم حاصل می‌کند . پس به‌عقیدهٔ اینان علم‌از مقولهٔ «انفعال» است . گروهی‌دیگر، ازجمله امام‌فخر رازی ، علم را «نسبت»[1] میان عالم ومعلوم وبنابراین ازمقولهٔ«اضافه» می‌پندارند. درمیان فلاسفهٔ اسلامی، ملاصدرا ازجمله کسانی‌است که علم را از مقولات عشر جدا می‌کند و اصلا آنرا از باب «وجود» می‌داند نه از مقولهٔ «ماهیت» .

درفلسفهٔ اروپا ، کانت اززمرهٔ نخستین ومهم‌ترین کسانی است که به‌این مسئله توجه اساسی مبذول داشته وزیر بنای نظام فلسفی خود را (درکتاب «نقد عقل محض») برآن نهاده است . نظروی بطور خلاصه مبتنی بر همان «اضافهٔ عالم ومعلوم»است: علم تنها بوسیلهٔ «تأثیرحسی» (که همان صورت حاصل در نفس است) به دست نمی‌آید و ذهن بر تأثیراتی که از راه حس ایجاد می‌شود چیزی‌اضافه می‌کند وآنرا می‌پرورد تابه‌مرتبهٔ معرفت برسد . کانت تقریباثابت

۱ـ relation یعنی «رابطه» که آنرا «اضافه» هم می‌گویند .

می‌کند که چون علم ما به عالم خارج محدود وقائم به مقولات است و مقولات نحوهٔ تلقی ذهن ما ازعالم خارج است پس ما هرگزنمی‌توانیم عالم را چنانکه درواقع ونفس امرهست منفك ازتأثیرذهن خود ادراك کنیم. لذا علم ما فقط به «پدیدار»[1] اشیاء وامور و نه به «ذات»[2] آنها تعلق می‌گیرد[3].

حیث‌التفاتی (Intentionalité)

پس ازکانت این‌مسئله‌ازمهمترین وحادترین‌مسائل‌فلسفه گردید‌چندانکه می‌توان گفت هیچ فیلسوفی بی‌ابتداء به‌آن مشرب خود را بیان نکرده است؛ درحقیقت مهم‌ترین مکاتب فلسفی یك قرن‌اخیرازجواب به همین مسئله شروع می‌کنند، وازاینجا می‌توان به‌اختلاف وتشتت‌آراء نیزپی برد. اما شاید‌جوابی که هوسرل به آن می‌دهد وبدینگونه پایهٔ یکی ازمهم‌ترین مکاتب فلسفی عصر حاضر‌یعنی «پدیدارشناسی»[4] را می‌نهد مقنع‌ترین وتا امروزصحیح‌ترین جواب باشد[5]. نقطهٔ شروع «اگزیستانسیالیسم» نیزازهمین جاست.

برای‌درك بهتراین معنی‌بهترآنکه سخن را به خود سارتر واگذاریم[6]:

«یا چشم‌هایش اورا می‌خورند». این جمله و بسیاری جمله‌های دیگر توهمی را که هم رئالیسم و هم ایدئالیسم به‌آن گرفتارند و بموجب آن شناختن

۱- Phénomène ۲- Noumène

۳- برای بحث مفصل در این زمینه، خاصه برای اطلاع از نظر حکمای اسلامی درباب کیفیت حصول علم ونقد وحلاجی‌آن، رجوع شود به‌کتاب «کاوش‌های عقل نظری» اثرمهدی حائری یزدی (چاپ تهران – ۱۳۴۷) ونیز به دو مقالهٔ انتقادی بسیارجالب از منوچهر بزرگمهر: «فلسفه بحث‌الفاظ است» و «هستی بیرونی و درونی» که به‌ترتیب درشماره های شهریور۱۳۴۷ وامرداد۱۳۴۸مجلهٔ «سخن» به‌چاپ رسیده است.

۴- Phénoménologie

۵- ضعف کتاب سابق‌الذکرمهدی حائری یزدی ومقالات منوچهربزرگمهر شاید عدم التفات به‌نظرهوسرل دراین باره‌است. عطف توجه به‌آن موجب‌احتراز از بسیاری بحثها وجدلهای زائد می‌گشت.

۶- «یك مفهوم اساسی در پدیدار شناسی هوسرل، حیث التفاتی»، نقل ازکتاب Situations جلد اول (این مقاله درسال ۱۹۳۹ نوشته شده است).

همان خوردن است تا اندازه‌ای نشان می‌دهد . فلسفهٔ فرانسه پس از صد سال تفلسف و تفاضل هنوز در همین مرحله است . آثار برونشویک و لالاند و میرسون را همه خوانده‌ایم و همه پنداشته‌ایم که عنکبوت ذهن اشیاء را به تار خود می‌کشد ولیز ابه‌ای به گرد آن می‌بندد و آنرا نرم نرم فرو می‌برد و تبدیل به بدل ما یتحلل می‌سازد و همجنس خود می‌گرداند. میز چیست ؟ صخره چیست ؟ خانه چیست ؟ نوعی ترکیب‌بندی «محتوی شعور»، مقوله‌ای از این محتوی . وای از این فلسفهٔ غذائی! اصلاً هیچ چیز ساده‌تر از این نمی‌نمود: مگر میز محتوی فعلی ادراک من نیست و مگر ادراک من حالت فعلی شعور من نیست؟ تغذیه، تحلیل. بقول آقای لالاند: «تحلیل اشیاء در افکار، تحلیل افکار در یکدیگر، تحلیل اذهان در یکدیگر» . ستیغ‌های مقتدر جهان را این شیره‌های چالاک مغز در خود حل می‌کنند: تحلیل، تشبه ، تجانس. ساده‌ترین و خشن‌ترین افراد ما بیهوده در پی چیزی می‌گشتند که سخت و محکم باشد، چیزی که خود ذهن نباشد ، ولی به هر جا رومی‌آوردند جز با مهی نرم و موقر، جز با خودشان روبرو نمی‌شدند .

هوسرل بر ضد این فلسفهٔ هضمی وجذبی نـوکانتی ، بر ضد هر نوع «روانشناسیگری[1]» همواره تأکید می‌کند که نمی‌توان اشیاء را در شعور حل کرد . شما این درخت را می‌بینید ، بسیار خوب . اما شما آنرا در مکانی می‌بینید : کنار جاده ، میان گرد و خاک ، تنها و درخود تپیده زیر گرما ، در بیست فرسنگی ساحل مدیترانه . این درخت نمی‌تواند وارد شعور شما شود ، زیرا با آن از یک جنس نیست . می‌پندارید که این همان سخن برگسون است در فصل اول کتاب «ماده و حافظه» . اما هوسرل طرفدار اصالت واقع (رئالیسم) نیست : از این درخت ، روی تکه زمین ترک خورده‌اش ، مطلقی نمی‌سازد که پس از آن با ما در ارتباط آید . شعور و جهان یکجا و با هم حاصل می‌شوند : جهان که ذاتاً بیرون از شعور است ذاتاً با آن در «نسبت» است . زیرا هوسرل شعور را امری تبدیل ناپذیر و لایتجزا می‌داند که هیچ تشبیه عینی نمی‌تواند آنرا بیان کند مگر شاید تشبیه زود گذر و مبهم «انفجار» . شناختن یعنی « منفجر شدن بسوی» ، یعنی جدا شدن از خلوت مرطوب معدی برای بر گشتن ، از خود فرا رفتن ، بسوی چیزی که «من» نیست ، درآنجا ، نزدیک درخت ، و با اینحال بیرون از آن ، زیرا که آن از من می‌گریزد و مرا پس می‌راند و من نمی‌توانم در آن تحلیل روم همچنانکه آن نمی‌تواند در من حل شود : بیرون از آن ، بیرون

1- Psychologisme

ازمن. آیا شما دراین شرح و وصف، انتظارهای خود و احساس‌های خود را بازنمی‌یابید؟ شما خود می‌دانستید که درخت، «شما» نیست وشما نمی‌توانستید آنرا وارد معدهٔ تاریك خود كنید و ممکن نیست که بدون دغلی،«شناسائی» با «تملك» قیاس شود. وفی‌الحال، شعورپاك ومبرا می‌شود، مانند باد روشن وشفاف می‌شود، دیگرهیچ چیزدرآن نمی‌ماند، مگرجنبشی برای گریختن‌از خود، جهشی به بیرون ازخود. اگر به فرض محال می‌توانستید «در» شعور داخل شوید، گردبادی می‌افتادید و به‌بیرون، نزدیك درخت، به میان گرد و خاك پرتاب می‌شدید. زیرا شعور «درون» ندارد. شعور هیچ نیست مگر «بیرون ازخود» وهمین گریزمطلق، همین استنکاف ازماده بودن است که‌آنرا به صورت شعوردرمی‌آورد ومی‌سازد.

اکنون یك سلسله ازانفجارهای پیاپی را درنظر بگیرید که ما را ازخود جدا کند وحتی به «خودمان» فرصت ندهد که درپشت آنها ساخته شود، بلکه به‌عکس ما را به ماوراءآنها پرتاب کند، به میان گرد وخاك خشك جهان، به روی زمین سخت، به میان اشیاء؛ واکنون در نظر آورید که بدینگونه ما به حکم همان‌طبیعتمان به‌میان جهانی بی‌اعتناء ومتخاصم ونافرمان افکنده ورانهاده شده‌ایم وآنگاه معنای‌عمیق کشفی‌را که هوسرل دراین جملهٔ معروف بیان کرده است درمی‌یابید: «هرشعوری شعور به چیزی است»، و همین‌کافی است تا بر فلسفهٔ گرم و نرم «حالیت[1]» نقطهٔ پایانی بگذارد که در آن همه چیز از طریق مدارا ومماشات صورت می‌گیرد، ازطریق فعل وانفعالی شیمیائی دیاخته‌ای. اما فلسفهٔ «عروج[2]» ما را به روی جاده برون می‌افکند، به میان مخاطرات، زیرروشنائی خیره‌کننده. هایدگر می‌گوید: بودن یعنی «بودن درجهان» و این «بودن در» را به معنای حرکت و جنبش بگیرید. پس بودن یعنی منفجر شدن درجهان، یعنی‌ازنیستی جهان وعدم شعورحرکت کردن وناگهان به‌صورت «انفجارشعوردرجهان» درآمدن. اگر شعور بکوشد تا خود را بازگیرد و با

۱ــ Immanence که آنرا به «حلول» و «درون بودی» و «قیام حضوری» نیزترجمه کرده‌اند.

۲ــ Transcendance که آنرا به «تعالی» و«برون بودی» و«قیام‌حصولی» نیزترجمه کرده‌اند. (رجوع شود به‌لغتنامهٔ آخرکتاب ونیزبه توضیحی که دربارهٔ «وجود حضوری» و «وجود حصولی» در ذیل صفحهٔ ۱۲ متن کتاب حاضر داده شده است.)

خود جفت وجودشود و گرم بنشیند و در به روی جهان ببندد ، نابود می‌شود . این‌جبر شعور که باید همواره شعور به چیز دیگری جز خودش باشد تا وجود یابد، همانست که هوسرل آنرا «حیث‌التفاتی» می‌نامد .

من نخست سخن از « شناسائی » به میان آوردم تا مقصود خود را بهتر حالی کنم . اما بنابر عقیدهٔ هوسرل و پدیدارشناسان ، شعوری که ما به اشیاء حاصل می‌کنیم منحصر به شناسائی آنها نیست . «شناسائی» یا « تجسم ذهنی » فقط یکی از اشکال ممکن شعور من «به» آن درخت است . من علاوه بر این می‌توانم آنرا دوست بدارم ، از آن بترسم ، ازآن نفرت کنم . و این حالت شعور که می‌تواند از حد خود فراتر رود ، همان‌که «حیث‌التفاتی» نامیدیم ، در ترس و در نفرت و درعشق بروز می‌کند . نفرت از دیگری هم نوعی انفجار بسوی اوست ، حضوری ناگهانی است در برابر بیگانه‌ای که نخست کیفیت عینی «نفرت‌آور» او را حس می‌کنیم و از آن رنج می‌بریم . اینجاست که به ناگاه آن واکنش‌های کذائی «ذهنی» ، نفرت وعشق وترس و همدردی ، که در آب نمک متعفن نفس شناور بود از آن جدا می‌شود ؛ اینها هیچ نیستند مگر شیوه‌هائی برای کشف جهان. اشیاءاند که ناگهان به صورتی نفرت‌آور ، خوش‌آیند ، ترسناک ، دوست‌داشتنی ، خود را برما آشکار می‌سازند . «خاصیت» آن نقاب ژاپنی ترسناک بودن است (خاصیتی تمامی‌ناپذیر ، لاینجزا که ماهیت آنرا تشکیل می‌دهد) و نه مجموعهٔ واکنش‌های ذهنی من در برابر تکه چوبی تراشیده . هوسرل دوباره وحشت و جاذبه را در اشیاء مستقر کرد وجهان مورد وصف هنرمندان و پیامبران را برای ما بازساخت: جهانی وحشت‌آور ، متخاصم ، خطرناک ، با جزیره‌هائی از رحمت ومحبت . جا را برای نوشتن رسالهٔ تازه‌ای در بارهٔ عواطف انسانی بازکرد ، رساله‌ای ملهم از این حقیقت ساده و عمیقاً ناشناخته که اگر ما زنی را دوست داریم ازآنروست که آن زن دوست‌داشتنی است . وبدینگونه ما را از «زندگی درونی» رهانید : همچون دختربچه‌ای که شانهٔ خود را ببوسد بیهوده درپی‌ناز ونوازش‌های خلوت دل خود می‌گردیم ، زیرا که مآلا همه چیزدربیرون‌است، همه حتی خود ما : بیرون ، در جهان ، میان دیگران . نه در گوشهٔ خلوت بلکه برروی جاده ، در شهر ، در میان مردم است که می‌توانیم خود را کشف کنیم : چیزی درمیان چیزها ، انسانی درمیان انسان‌ها .»

مسئلهٔ زبان

آنچه «ادبیات» نامیده‌می‌شود ناگزیر «زبان» هم هست. اگرهم ادبیات

را ذاتاً «متجاوز» از زبان بدانیم به هر حال باید بپذیریم که بیرون از زبان ، ادبیاتی نیست . پس ادبیات همان زبان است به اضافهٔ (یا منهای) چیز دیگر . و برای شناخت این «چیز دیگر» ناچار باید نخست زبان را شناخت . اما زبان چیست ؟ یکی از وسائل «ارتباط» میان افراد بشر . مهم‌ترین و وسیع‌ترین آنها ، آسان‌ترین و در عین حال پیچیده‌ترین آنها . مقایسهٔ آن با وسائل ارتباطی دیگر ـ مثلا با علائم راهنمائی و رانندگی ـ کافی است تا وسعت و عظمت و قدرت عمل زبان را برما آشکار کند. اما به هر صورت هر دو در یک خاصیت مشترک‌اند: وسیله‌اند برای ایجاد ارتباط میان افراد بشر و لازمهٔ زندگی اجتماعی آنان . حال این سخن پیش می‌آید که چگونه وسیلهٔ ارتباط که منطقا باید به سریع‌ترین و صریح‌ترین و چه بسا خام‌ترین و خشن‌ترین شیوه ، وظیفهٔ ارتباطی خود را انجام دهد می‌تواند بمرتبهٔ ادبیات ـ یا بهتر بگوئیم : به مرتبهٔ هنر ـ ترقی کند . سخن همه درهمین‌جاست . و کتاب حاضر ـ لااقل در فصل اول ـ کوششی است برای جواب به آن .

نخست ببینیم وظیفهٔ ارتباطی زبان چگونه صورت می‌گیرد. زبان مجموعه‌ای، یا بهتر بگوئیم دستگاهی از «نشانه»هاست . نشانه (signe) چیست ؟ هر چیز که نمایندهٔ چیز دیگری جز خودش باشد . یا بنابر تعریفی که در منطق قدیم از «دلالت» می‌کنند: بودن شیئی است به وجهی که از علم به آن حاصل آید علم به شیئی دیگر. مثلا دلالت جای پا بر رونده و دلالت لفظ دیوار بر معنای دیوار. اگر فرضا نشانه را معادل «کلمه» بدانیم (نسبت میان نشانه و کلمه نسبت عموم و خصوص مطلق است) به موجب منطق قدیم ، کلمه از «لفظ» و «معنی» تشکیل شده است که لفظ بر معنی «دلالت» دارد ، بدین‌ترتیب :

$$\text{کلمه} = \frac{\text{لفظ}}{\text{معنی}}\downarrow$$

چنانکه مثلا لفظ (یا صوت) دیوار دلالت دارد بر معنی دیوار . اما چون هر دلالتی از مقولهٔ لفظ نیست (مثلا دلالت جای پا بر رونده یا دود بر آتش یا سرعت ضربان نبض بر تب) به جای لفظ و معنی اصطلاح «دال» و «مدلول» را به کار می‌برند تا مفهوم آن عام‌تر باشد (مثلا جای پا دال است و رونده مدلول یا لفظ دیوار دال است و معنی دیوار مدلول). به نظر بسیاری از منطقیان ، معنی همان مصداق کلمه یا «شیئی خارجی» است . اما قلیلی از آنان (مثلا خواجه نصیرالدین

طوسی دراساس الاقتباس») شیئی یا عین خارجی را مستقل ازمعنی وبیرون از آن می‌دانند .

زبانشناسی امروز در این مسئله ، که در واقع بیان ماهیت زبان است ، باریک‌تر شده و به نتایج دقیق‌تری رسیده است : نشانه ـ که شامل کوچکترین جزء معنی‌دارتا طولانی‌ترین جمله‌ها می‌گردد ـ همچون سکه‌ای است دورویه که یک رویهٔ آن «دال» (Signifiant) ورویهٔ دیگرآن «مدلول» (Signifié) ورابطهٔ میان آنها «دلالت» (Signification) است ، به این صورت :

$$\text{نشانه} = \frac{\text{دال}}{\text{مدلول}}\downarrow \text{دلالت}$$

مدلول باعین‌خارجی یکی‌نیست، بلکه برآن دلالت می‌کندهمانگونه‌که دال بر مدلول دلالت دارد . چون نشانه حاصل قرارداد است (زیرا فقط قرارداد ماست‌که لفظ دیوار را تا مفهوم دیوار می‌رساند و بدیهی است‌که در طبیعت چنین رابطه‌ای میان صوت دیوارومفهوم دیواروجود ندارد) پس هم دال و هم مدلول امری‌است قراردادی (نه‌طبیعی) وحال‌آنکه عین خارجی به‌خودی‌خود وجود دارد ومنوط به قرارداد یا عدم قرارداد ما نیست .

بنابراین اگربخواهیم ازطریق‌کلمات به اشیاء برسیم لازم است‌که‌لااقل ازدو «بند» بگذریم : یکی دلالت لفظ برمعنی و دیگری دلالت معنی بر شیئی خارجی. ازسوی دیگر، چون‌ارتباط مستقیم و بیواسطه میان افراد بشر ممکن نیست وبرای این‌کار الزاما به ابزار زبان یاابزار ارتباطی دیگری نیازهست می‌توان نتیجه‌گرفت‌که میان افراد بشر همیشه لااقل دو «بند» وجود دارد که تفهیم وتفهم بدون گذشتن‌ازآنها میسر نخواهد بود. ازاینروست‌که‌گفته‌اندزبان صورت‌اشیاء را تغییر می‌دهدوحتی بسیارکسان‌آنرا مانع یاحجابی درراه‌تفاهم واقعی میان افراد بشری می‌دانند. این نکته را هم بگوئیم‌که سارتر به‌اختلاف میان مفهوم ومصداق‌کلمه‌قائل نیست ومعنای‌کلمه‌را همان شیئی خارجی‌می‌داند (یکی‌ازموارد اختلاف‌نظراخیر سارتر با زبانشناسان و طرفداران «نقدنو» و پیروان شیوهٔ معروف به«استروکتورالیسم» درهمین‌جاست) .

بیگانگی وشکست

واما به عقیدهٔ سارتر ـ عقیده‌ای‌که به تبع او سخن‌سنجان دیگرهم‌آنرا پذیرفته‌اند ـ اگرچه زبان ودرنتیجه ادبیات وسیلهٔ ارتباط است لیکن شعر نه

«وسیله» است و نه به‌کار «ارتباط» می‌رود[1]. غرض از شعر چیز دیگری است که در فصل اول کتاب حاضر آنرا به تفصیل شرح می‌دهد. واز اینجا میان ادبیات و شعر فرق می‌نهد و «التزام» (Engagement) به معنای اخص کلمه را فقط وابسته به‌ادبیات می‌داند نه به‌شعر یا به‌دیگر هنرها. یا به‌هرحال شیوهٔ التزام در آنها متفاوت است. از آنجا که غرض از نثر ذاتاً «سودمندی» است ـ یعنی همیشه به عنوان وسیله‌ای به‌کار می‌رود برای نیل به غایتی که بیرون از آنست ـ پس موجب «بیگانگی» (Aliénation) انسان با خودش می‌شود. آنگاه شعر به مدد آدمی می‌آید و با عوض کردن جای «غایت» و «وسیله» اورا با هستی خود آشتی می‌دهد. از آن گذشته، التزام شعر در تقبل «شکست» است تا ناکامی‌های بشری را در خود تحلیل برد، و شاعر کسی است که خود را ملتزم به شکست می‌داند.[2]

واما «بیگانگی» ـ که گاهی آنرا «باخود بیگانگی» هم گفته‌ایم[3] ـ عبارت است از حالت کسی که از هستی خود، از اصل انسانی خود دورافتاده باشد. واین امر علل بسیار دارد، اما تقریباً همیشه به سست‌شدن یا گسیخته شدن پیوند فرد با محیط طبیعی یا اجتماعی او مربوط می‌شود. از همین روست که در علم روان‌پزشکی دیوانه را «باخود بیگانه» (Aliéné) می‌نامند. این اصطلاح از زمان هگل وارد فلسفه شده وروز به‌روز اهمیت بیشتری یافته است.

گاهی از اوقات طرحها وفعالیتها ومحصولات کار آدمی چنان وسعت و

۱ـ ارتباط را باید به‌معنای رایج آن در زبانشناسی درنظر گرفت، درمفهوم «ارتباط» (Communication) مفهوم «فاصله» و «حایل» مستتراست از آنرو که هرارتباطی به «وسیله» ارتباط نیازدارد و آنجا که «وسیله» درمیان باشد ارتباط «مستقیم» نیست. هنر، و درنتیجه شعر، درحد اعتلای خود از مرحلهٔ ارتباط برمی‌گذرد و به مرتبهٔ «اتحاد» (Communion) می‌رسد که می‌توان آنرا «ارتباط مستقیم» دانست.

۲ـ سارتر تأکید می‌کند که دراین استنباط، نظرش خاصه به‌شعر «امروز» است. ظاهراً باید ازاین کلمه شعر «امروز اروپا» مستفاد شود. چه مثلا درمقاله‌ای باعنوان «اورفهٔ سیاه»، که همزمان با کتاب «ادبیات چیست؟» نوشته و درآن از شعرغیر اروپائی بحث می‌کند، انقلاب اجتماعی و انقلاب شعری را همدوش می‌داند.

۳ـ «بیگانگی» به این معنی، برای اینکه با مفهوم عادی کلمه خلط نشود، همه جادر این کتاب میان گیومه « » آورده شده است.

قدرت و رسوخ و ثبوتی می‌یابند که بکلی از حیطهٔ اختیار آدمی بیرون می‌روند ومستقل از ارادهٔ او بر او حکم می‌رانند ، و آنگاه بیگانگی انسان با خود آغاز می‌شود . فوئرباخ ، فیلسوف آلمانی درقرن نوزدهم ، یکی از بزرگترین عوامل «باخود بیگانگی» انسان را سازمان مذهبی می‌دانست. مارکس این مفهوم را از هگل و فوئرباخ گرفت و آنرا درمعنای وسیع‌تری به‌کاربرد . بنابر تعریف وی، «بیگانگی» حالت کسی است که براثر اوضاع و احوال محیط گرداگردش ــ مذهبی، اقتصادی ، سیاسی ــ دیگر بر خود اختیاری ندارد تاجائی که با اوچون شیئی رفتارمی‌شود واو بردهٔ اشیاء خاصه بردهٔ پول می‌گردد ودرحقیقت «بودن» را فدای «داشتن» می‌کند .

سارتر ، که هدف اصلی مبارزه و تلاش خودرا آزادی انسان می‌داند ، کوشیده است تا درآثارش مسئلهٔ «بیگانگی» را عمیقاً بشکافد وآنرا از هرسو و در جمیع جلوه‌های مختلفش بکاود و بررسی کند[1] . دراین کتاب ، چنانکه گفتیم ، نشان‌می‌دهدکه چون غرض ازنثر (یا ادبیات) رسیدن به غایتی‌است که بیرون ازآنست وبرای این‌کار زبان را چون وسیله به‌کارمی‌گیرد ، شعراین نسبت را معکوس می‌کند : غایت مطلوب شعر «حرکت» است نه «نیل بمقصد» و زبان برای آن «هدف» است نه «وسیله» . و بدینگونه شعر یکی از راههای ممکن‌آدمی است برای رهائی از «بیگانگی» . زیرا آدمی به سبب هدفهائی که دارد نیزممکن‌است باخود بیگانه شود، واینجاست‌که مسئلهٔ شکست(échec) پیش‌می‌آید .

---

1 ــ یکی ازعوامل «باخود بیگانگی» انسان «نگاه دیگری» است .

سارتر در کتاب « هستی و نیستی» خود فصلی رابه مطالعهٔ «نگاه» اختصاص داده است : تاموقعی‌که دیگری دربرابر دیدگان من به‌حیات خود ادامه می‌دهد و به حضورمن توجه ندارد من می‌توانم اورا «شیئی» بدانم، واین حالت من‌متضمن نوعی حس برتری درمن است ، زیرا در این حال ، «دیگری» به مشتی حرکات بدن وقیافه مبدل می‌شود. اما کافی‌است که «او» متوجه حضور«من»گردد تاناگهان وضع معکوس شود ، یعنی این بارمن او را چون « نفس مدرک » درمی‌یابم و این اوست‌که می‌تواند به نوبهٔ خود مرا «شیئی» تلقی کند . و اگر ناگهان متوجه شود که من توجهی غیرعادی به‌او دارم ، هردومابه نوبهٔ خود احساس ناراحتی‌می‌کنیم و پریشان می‌شویم . اما حتی موقعی‌که نگاه شخص دیگر حاکی از هیچ نوع نیت پرخاشجویانه و عتاب‌آلوده نیست ، « سرمایهٔ معنوی » مرا ازمن می‌گیرد ، ومن درعین حال‌که برای خود «من» هستم «برای دیگری» نیز هستم .

اگزیستانسیالیسم معتقد است که انسان، به خصوص، حیوانی‌است که «طرح» می‌افکند، یعنی هدف یا هدف‌هائی پیش‌چشم می‌نهد و برای تحقق آن به درون آینده جهش می‌کند. حتی کافی نیست که بگوئیم ما هدف «داریم» بلکه بهتر است بگوئیم که ماهدف «هستیم». بهدف‌نرسیدن یعنی «شکست» خوردن. اما انسان فقط طرح‌های جزئی نمی‌افکند، بلکه ممکن است طرح کلی‌تری داشته‌باشد که سراسر زندگی‌اش‌را دربر گیرد ومشخص هستی‌اوشود. همچنانکه طرح‌های جزئی گاهی به شکست می‌انجامد طرح کلی نیزممکن است بهناکامی برسد و در نتیجه شخص را دچار شکست کلی کند. بنابراین مسئلهٔ شکست، مسئلهٔ اساسی زندگی است وشاید اساسی‌ترین مسئلهٔ زندگی.

گرچه سارتر بارها به صراحت گفته است که‌آدمی جز طرح‌هایش هیچ نیست وهمین‌است که اورا از‌خزه وتفاله و کلم متمایزمی کند، لیکن‌غافل‌نبوده است که آدمی برای رسیدن به هدف‌هایش چه‌بسا که از هستی‌خود بازبماند. درواقع آدمی به‌سبب طرح‌هائی که افکنده است نیزممکن‌است باخود «بیگانه» شود وآنگاه فقط شکست می‌تواند اورا به‌خود بازآورد وباهستی «یگانه» کند. این وظیفهٔ خطیر را شعر برعهده دارد، زیراکه شعر نمایشگر شکست است و شاعر نمایشگر شکست‌خوردگی. شاید عمیق‌ترین وتازه‌ترین سخنی که تاکنون دربارهٔ شعر گفته شده است درهمین‌جا باشد[1].

دربارهٔ کتاب

سیمون دوبووار که نخستین‌بار درسال ۱۹۲۸ با سارتر بیست‌وسه‌ساله دردانشگاه پاریس آشناشد درکتاب خاطراتش دربارهٔ او چنین‌می‌نویسد:

«یک دم از اندیشیدن بازنمی‌ماند. نه آنکه مدام کلمات قصار و اصول نظری صادرکند: سارتر از فضل‌فروشی و خودنمائی نفرت داشت، اما ذهنش پیوسته درجوشش بود، گوئی که ازسستی و خواب‌آلودگی ونسیان وخمود و حزم ورعایت ومدارا بوئی‌نبرده بود... تا پیش ازآشنائی بااو خودمرا فردی مستثنی می‌شمردم، زیراکه نوشتن را از زیستن جدا نمی‌دانستم. اما سارتر زیستن‌را برای این می‌خواست که بنویسد... تاآن‌زمان ــ دست‌کم درخیال ــ آشفتگی‌ها وسرگردانی‌ها و بی‌سر وسامانی‌ها را می‌ستودم و زندگی‌های توأم با خطر را، مردان‌سرگشته و ره‌گم‌کرده را، زیاده‌روی درمشروبات الکلی

۱ــ معهذا توضیح ذیل صفحهٔ شمارهٔ ۲ نیزدیده شود

ومواد مخدر وشهوت‌پرستی را تحسین می‌کردم. سارتر، به‌عکس، معتقد بود که چون کسی چیزی برای گفتن داشته باشد هر گونه افراط وتبذیر خیانت است. اثر هنری، اثر ادبی درچشم او نوعی غایت مطلق بود که علت وجود خود و آفرینندهٔ خود را، وحتی شاید همهٔ جهان را درخود داشت. گرچه این را بزبان نمی‌آورد لیکن من می‌دانستم که سارتر یقین دارد که اگر هنر وادبیات نباشد وجود جهان باطل وعبث است... کار خود را نوشتن می‌دانست تا بعد نوبت به کارهای دیگر برسد یا نرسد. ازجامعه به‌آن‌صورت که بود نفرت داشت، اما ازچنین نفرتی نفرت نداشت. اصول معتقدات هنری وادبی او به وجود مردمان ابله و رذل نیاز داشت، وحتی آنها را لازم می‌شمرد. زیرا می گفت که اگر در زندگی چیزی نمی‌بود که با آن درافتیم وآنرا براندازیم ادبیات به‌کار نمی‌خورد... درواقع رستگاری را درادبیات می‌جست.»

محصول اندیشه‌های مداوم سارتر دربارهٔ ادبیات‌وهنر همین کتاب‌حاضر است به‌نام «ادبیات چیست؟» که نخست درسال ۱۹۴۷ درمجلهٔ «دوران‌جدید» ویک‌سال بعد به‌صورت مستقل‌منتشرشد. درهمین کتاب است که «ادبیات‌ملتزم» (littérature engagée) را پی‌می‌افکند وبه‌صراحت می گوید که‌غرض‌از ادبیات تلاش ومبارزه است: تلاش ومبارزه برای‌نیل به‌آگاهی، برای تحرّی‌حقیقت، برای‌آزادی انسان. واز اینروست که نویسنده درمقابل عملی که انجام می‌دهد مسئول‌است: برای‌چه می‌نویسد؟ دست به‌چه اقدامی‌زده‌است وچرا این‌اقدام مستلزم توسل به‌نگارش‌بوده‌است؟ زیرا که سخن گفتن درحکم عمل کردن‌است.

در مقدمهٔ کوتاهی که برآن نوشته است مسئلهٔ التزام را مطرح می‌کند و درجواب مخالفان‌می گوید: «حال که منتقدان‌آراء مرا به‌حکم‌ادبیات محکوم می‌کنند بی‌آنکه هرگز بگویند که مقصودشان از ادبیات چیست بهترین جوابی که می‌توانم به‌آنان‌بدهم اینست که هنرنوشتن‌را بدون پیش‌داوری بررسی کنم: نوشتن‌چیست؟ نوشتن برای‌چیست؟ نوشتن برای‌کیست؟» پس این کتاب سهٔ فصل اصلی دارد ویك فصل‌تکمیلی. در سه فصل اصلی (نوشتن چیست؟ نوشتن برای چیست؟ نوشتن برای‌کیست؟) اصول «نظری» خود را دربارهٔ ادبیات شرح می‌دهد و درفصل‌تکمیلی (موقعیت‌نویسنده درسال۱۹۴۷) آنهارا به‌موقع «عمل» می‌گذارد، یعنی برنویسندگان همزمان خود تعمیم می‌دهد و به حکم آراء بیان شده دربارهٔ آنان داوری می‌کند.

این کتاب ازبدو انتشار مورد توجه اهل‌نظر و عامهٔ خوانندگان و حتی

مخالفان فلسفهٔ سارتر قرار گرفت . بسیاری ازسخن‌سنجان آنرا مهم‌ترین کتاب «نظری» (تئوریك) می‌دانند که در فرانسه درنیمهٔ اول این‌قرن دربارهٔ ادبیات نوشته شده است . یکی ازاین منتقدان (Henri Peyre) دربارهٔ آن می گوید : «مهم‌ترین جوابی است که قرن‌بیستم بسؤال «ادبیات چیست؟» داده وبدینگونه فصل‌جدیدی درتاریخ ادب گشوده است . سارتر دراین کتاب به‌اوج قدرت‌خود درتحقیق ومقادمه می‌رسد.» و منتقد دیگری (Serge Doubrovsky) این کتاب وکتاب رولان بارت[1] را مهم‌ترین آثاری می‌داند که تاامروز ، درهرزمان وهر زبانی ، دربارهٔ ادبیات نوشته شده است .

قرن‌ما قرن‌سؤال وشك وخودآگاهی‌است . ادبیات هم ازاین‌جبر زمان بر کنار نمانده است . از اینروست که دربیست سالهٔ اخیر ، شاید بیش‌از تمام ادوار گذشته ، دربارهٔ مسئلهٔ ادبیات اندیشیده و سخن گفته و ماهیت‌آنرا مورد سؤال وشك قرارداده‌اند تا به‌آگاهی متقن‌تری ازآن نائل‌آیند . بدیهی است که امروز ــ که بیش ازبیست‌سال ازتاریخ نخستین‌چاپ این کتاب می گذرد ــ ازحد بسیاری ازآراء سارتر فراتررفته و بمدد علوم انسانی به‌نتایج تازه‌تری دست‌یافته‌اند . واین‌ضرورت تاریخ علم‌است ، خاصه دراین عصرشتاب وجهش. اما کتاب سارتر دراین خط سیر نه‌تنها ازبسیاری جهات گشاینده و آغازکنندهٔ راه است بلکه حتی نظریات تازه‌تر براساس‌آراء وی وبا ابتداء به‌آنها مطرح شده وروبه‌تکامل رفته‌است . چندانکه می‌توان گفت که ازبیست سال‌پیش تقریباً هیچ محققی کتاب معتبری دربارهٔ ادبیات ننوشته‌است که به‌نوعی ــ خواه موافق وخواه مخالف ــ ازاین کتاب متأثر نشده‌باشد . پس این کتاب دارای ارزش و اهمیتی دوگانه است : هم ازنظر اصول و عقایدی که درآن عرضه شده وهم به لحاظ مقامی که ازهم اکنون درتاریخ آگاهی‌های انسان به‌اعمال خود به‌دست آورده است .

دربارهٔ ترجمه

هنگامی که درچند سال‌پیش یکی ازمترجمان کتاب حاضر قسمتی ازفصل اول‌آنرا ترجمه و درمجله‌ای منتشر کرد[2] لازم دیدکه در مقدمهٔ آن توضیحی

۱ــ R. Barthes اثر le Degré zéro de l'écriture چاپ پاریس سال ۱۹۵۳ .

۲ــ مجلهٔ «جنگ‌اصفهان» ، دفتر سوم ، تابستان ۱۳۴۵ ، ص ۱۳ــ۲۸.

بدهد : « مباحث ادبی وهنری آسان به‌فارسی درنمی‌آید : مصطلحات فن غیر کافی و نارساست وحدود وثغورالفاظ ومعانی مشخص نیست . اما خوشبختانه در ترجمهٔ این قبیل متون شاید حفظ سبك نویسنده در درجهٔ اول اهمیت نباشد : مهم بازگفتن معانی است به روشن‌ترین بیان وساده‌ترین شکل . مترجم باهمهٔ کوششی که دررعایت امانت به‌کاربرده‌است ناچار گاهی کلمات‌را جا به‌جا کرده و گاهی برای روشنی کلام و وضوح مطلب کلمه‌ای ازخود افزوده یا جمله‌ای از اصل برداشته‌است ... ازاین‌امر متأسف است ، اما راهی‌هم جزاین نمی‌بیند.» لیکن اکنون خوشوقت است که بگوید از این نظر عدول کرده است : دقت و کوشش و تجربهٔ بیشتر نشان داد که حتی دراین قبیل متون نیز می‌توان رعایت امانت را کاملاً به‌جا آورد. برای اثبات این مدعا کافی‌است که ترجمهٔ قسمت مذکور درآن مجله و دراین کتاب باهم مقایسه شود تا تفاوت آشکار گردد . مداخلهٔ مترجمان درمتن کتاب شاید جمعاً درهرصفحه بیش‌ازیك یا دو کلمه نباشد که به ناچار برای رعایت سیاق عبارت فارسی یا ایضاح مطلب افزوده یا جابه‌جا شده است . بنابراین اگر گاهی بعضی جمله‌ها طولانی یا فهم بعضی معانی سنگین می‌نماید به سبب رعایت سبك نویسنده وغموض خود مطلب بوده است . وبه هر حال این کتابی‌نیست که به‌یك‌بار خواندن‌بتوان همهٔ نکاتش‌را دریافت . برای خواننده‌ای که آنرا بیش‌ازیك باربخواند یا احیاناً رنج تطبیق آنرا بامتن‌اصلی برخود هموار کند شاید اندکی از تلاشی که مترجمان در روشنی بیان باحفظ اصول‌زبان‌فارسی به‌کاربرده‌اند آشکار گردد . اما به‌هرصورت هیچ ترجمه‌ای نیست ــ مگر بامداخلهٔ ناروای مترجم ویا تغییرسبك وچه بسا معانی مؤلف ــ که رنگی ازمتن‌اصلی باخود نداشته‌باشد وبیش وکم درزبانی که به‌آن ترجمه شده است غریب ننماید . گذشته ازآنکه ازاین امر گزیری نیست شاید این حسن باشد ونه عیب . زیرا خواننده همواره باید هشیار باشدکه اثری ازنویسنده‌ای بیگانه می‌خواند که به زبانی دیگر نوشته شده بوده است . و اتفاقاً یکی از خدماتی که مترجمانِ هرزمان برای فرهنگ‌کشور خود انجام داده‌اند درست درهمین است . اما اینجا جای این‌بحث نیست .

تنها موردی که مترجمان بدخود حق داده‌اند که دراصل کتاب دست‌ببرند درانتقال حواشی نویسنده به متن بوده است تاجا برای توضیحات ایشان باز باشد . اما این حواشی را باحروفی ریزتر وبا عرضی‌کمتر ازخود متن چاپ کرده‌اند ، بطوریکه تشخیص آنها به‌آسانی ممکن گردد ، جز دریك موردکه حاشیه چندان مفصل و مطلب چندان مهم بود که لازم دیده نشد تا تمایزی میان

متن وحاشیهٔ نویسنده داده شود (صفحهٔ ۳۰ تا ۳۸) . اما آنچه درذیل صفحه‌ها آمده است تماماً ازمترجمان است : توضیحی است دربارهٔ نویسنده‌ای یا کتابی یا کلمه‌ای یامطلب مشکلی .

درمورد افزایش این‌تعلیقات به متن‌کتاب ، و درنتیجه افزایش حجم و قیمت‌کتاب ، مدتی مترجمان درتردید بودند : آیا بهتر نبود که این‌کتاب ، چنانکه مثلاً ترجمه‌های انگلیسی و آلمانی‌آن، بدون‌هیچگونه تعلیق و تحشیه‌ای چاپ می‌شد ؟ اما بیم‌آن بود که بسیاری از خوانندگان درفهم مطالب درمانند واز ادامهٔ خواندن چشم بپوشند . این بود که مترجمان ازصرف وقت و تحمل زحمت نهراسیدند وتاآنجاکه مقدورشان‌بود درذیل صفحه‌ها به‌توضیح مشکلات پرداختند. اما این‌کار البته به‌سهولت صورت‌نگرفت ، خاصه درموردجستجوی نام‌گوینده یانویسنده‌ای‌که درمتن‌کتاب شعری یا عبارتی ازاو آورده شده بود یا تفحص مطلبی‌که درمتن فقط نامی ازصاحبش رفته بود .

درحین ترجمهٔ این‌کتاب ، ترجمهٔ انگلیسی‌آن نیز همواره درپیش‌چشم بوده است . اما دراین ترجمه ــ که نخستین بار درسال ۱۹۴۹ صورت گرفته و سپس باحك و اصلاح و مقدمهٔ تازه در سال ۱۹۶۵ تجدید چاپ شده و فعلاً رایج‌ترین ترجمهٔ انگلیسی موجود است[۱] ــ متأسفانه از همان سطور نخست سهوها ولغزش‌ها و افتادگی‌هائی راه یافته‌که اغلب مخل معناست وگاهی بکلی ناقض غرض نویسنده[۲]. اماالبته در موارد متعدد مورد استفاده بوده وپاره‌ای از

۱ــ اینهم مشخصاتش برای‌کسانی‌که بخواهند به‌آن دسترس یابند .

What is Literature ? , translated by B. Frechtman , Harper and Row , New york , 1965 .

۲ ــ اشاره به پاره‌ای از این اغلاط برای کسانی‌که ترجمهٔ انگلیسی را می‌خوانند یا احیاناً بخواهند میان ترجمهٔ حاضر وآن ترجمه مقایسه‌ای بکنند شاید بیجا نباشد . مترجم درهمه جا **Sans doute** فرانسه راکه ، به خلاف معنای ظاهری‌اش ، متضمن شك وتردیدی‌است به «بی‌شك» و«بی‌تردید»ترجمه کرده‌است. درصفحهٔ ۳ کتاب ،آنجاکه سارتر می‌گوید ، «نقاش نمی‌خواهد روی پرده‌اش نشانه بکشد ، بلکه می‌خواهد شیئی بیافریند» (صفحهٔ ۱۰ کتاب حاضر) ، مترجم انگلیسی می‌گوید، «نقاش نمی‌خواهد شیئی بیافریند» که‌کاملاخلاف مقصودنویسنده است. مترجم انگلیسی‌کلمهٔ **Sens** فرانسه راکه چندین معنی‌داردکه باید ازفحوای کلام دریافت اغلب به **meaninig** ترجمه‌کرده و درنتیجه درصفحهٔ ۷ (صفحهٔ ۱۹ کتاب حاضر) آنجاکه سارتر می‌گوید ، « کلمات ادامه و متمم حواس اوست ، چنگال و شاخك و«عینك اوست» این جملهٔ مضحك را آورده است ، «کلمات‌ادامه

←

مشکلات به مددآن گشوده شده است .

درآخر کتاب لغتنامه‌ای ازطرف مترجمان افزوده شده‌است شامل توضیح بعضی لغات واصطلاحات که بیش ازیک‌بار درمتن کتاب به‌کار رفته است و ذکر آنها در ذیل صفحه‌ها موجب بهم خوردگی نظم صفحه‌بندی وسنگینی بی‌مورد متن و چه‌بسا سردرگمی خواننده می‌شد . پاره‌ای ازاین اصطلاحات ، چنانکه ملاحظه خواهد شد (مثلاً «اسطوره» و «حالیت» و «دیالکتیك») ، جای بسیار می‌گرفت و به‌حواشی دیگرلطمه می‌زد ودست‌کم باعث زشتی ظاهرصفحه وقطع رشتهٔ مطالعهٔ خواننده می‌شد . بنابراین ترجیح داده شدکه این‌قبیل توضیحات به‌آخر کتاب منتقل‌شود. با اینحال گاهی درذیل‌صفحه‌ها ، برای راهنمائی‌بیشتر خواننده ، به صراحت‌به‌لغتنامهٔ‌آخر کتاب رجوع داده شده‌است . دراین لغتنامه کوششی به‌کار رفته است تا لغاتی آورده شودکه دانستن آنها نه‌تنها برای فهم کتاب که برای مطالعهٔ عادی خواننده و افزایش معلومات فلسفی او خاصه در زمینهٔ اگزیستانسیالیسم نیزمفید باشد .

چنانکه گفتیم ، این‌کتاب دراصل چهار فصل داشته است . فصل چهارم آنرا ــ به‌نام «موقعیت نویسنده درسال ۱۹۴۷» ــ به چند دلیل ترجمه نکرده و دراینجا نیاورده‌ایم . یکی به‌دلیل‌آنکه‌اصول نظری نویسنده درهمان سه‌فصل اول بیان شده و فصل چهارم در واقع کاربرد آنهاست در مورد نویسندگان فرانسوی ، آنهم فقط در موقعیت سال ۱۹۴۷ (تاریخ نگارش‌کتاب) . دلیل دیگرآنکه اشارات سارتر درآن‌فصل اغلب به‌آثارنویسندگان درجه دوم وسوم فرانسوی است‌که بسیاری نه‌تنها درایران‌که درخود اروپا وحتی‌فرانسه‌اکنون

←

و متمم معانی اوست . چنگال وشاخك وعینك اوست » (و عجب‌آنکه عاقبت در صفحهٔ ۱۴ کتاب معنای حقیقی آنرا دریافته و به sense ترجمه‌کرده ، اما اغلاط پیشین خود را تصحیح نکرده است!) درصفحهٔ ۱۷ (صفحه ۴۲ کتاب حاضر) برای یافتن مرجع ضمایر به زحمت افتاده و معنای چند جمله را بکلی مخدوش‌کرده است . مثلا این جملهٔ ساده را ، « زیرا خدا ، اگروجود می‌داشت ، چنانکه‌بعضی ازعرفا **آنرا دریافته‌اند** ، نسبت به انسان در موقعیت می‌بود » (که مفهوم کلمهٔ «آنرا» به جملهٔ بعد راجع می‌شود ونه‌به‌کلمهٔ «خدا») اینگونه ترجمه‌کرده‌است ، « زیراخدا ، اگروجود می‌داشت ، چنانکه بعضی ازعرفا **او را دیده‌اند** ...الخ» که بی‌شك یعنی «خدا را دیده‌اند» و این نه تنهاخلاف معنای عبارت است‌که‌نافی تمام فلسفهٔ سارتر نیز !

گمنام و ناشناخته و ازیاد رفته‌اند. سه دیگر آنکه درصورت اقدام به ترجمه، تعلیقات وتوضیحاتی لازم بود زائد برمتن وشاید دوبرابر آن و به هرحال بسی بیش ازحواشی سه فصل اول، و بدین ترتیب حجم کتاب به سه برابر حجم فعلی آن می‌رسید و بهای آن به‌همین نسبت گران‌ترمی‌شد بی‌آنکه برفایدهٔ آن چندان افزوده گردد. وانگهی ترجمهٔ همین سه‌فصل دو سه‌سال به درازا کشید وترجمهٔ فصل آخر نیز دست‌کم همین میزان وقت می‌خواست و ناشر ومترجمان وشاید خوانندگان را دیگرچنین حوصله‌ای نبود. اما امید هست که درآینده آن‌فصل نیز ترجمه وجداگانه چاپ شود.

***

کتاب «ادبیات چیست؟»، چنانکه اشاره شد، ازبدو انتشار مورد بحث و گفتگوی فراوان بوده وبسیارکسان در رد وقبول آن ودرتأیید وتتمیم یاجرح وتعدیل آن سخن‌ها گفته‌اند. حتی‌امروز، پس‌ازطی بیست سال ازتاریخ نخستین چاپ آن، کمتر مقاله یا سخنرانی یا کتابی در موضوع شناخت ادبیات دیده می‌شود که به‌مناسبت اشاره‌ای به کتاب سارتر درآن نباشد. این‌بحث‌ها ونظرها همیشه جالب وآموزنده است و اغلب برای توضیح یا تکمیل مطالب این کتاب مفید ولازم. یکی ازمترجمان کتاب حاضر (ابوالحسن‌نجفی) که ازچند سال پیش به کارتهیه وتنظیم این آراء وعقاید پرداخته‌است درنظردارد که درآینده‌ای نه‌چندان دور آنهارا درمجلدی گردآورد و به مدد نظریات جدیدی که درعلوم انسانی خاصه درعلم زبانشناسی مطرح شده است بررسی وحلاجی کند وهمه را درکتابی، به عنوان مکمل کتاب حاضر، منتشرسازد. ازهمین روست که در کتاب‌حاضر، مترجمان دربارهٔ قوت وضعف استدلالات وصحت وسقم آراء سارتر مطلقاً حکمی نکرده واین کار را به‌آینده واگذاشته‌اند. بنابراین اگر ازخود سخنی گفته‌اند فقط به‌منظور توضیح سخن نویسنده بوده‌است وبس.

مقدمهٔ نویسنده

یك احمق جوان می‌نویسد : «اگر می‌خواهید ملتزم شوید منتظر چیستید ؟ چرا نمی‌روید درحزب کمونیست اسم‌بنویسید ؟» یك‌نویسندهٔ بزرگ[1] که به‌کرّات ملتزم شده و به مرّات فسخ التزام کرده اما اینرا از یاد برده است به‌من می‌گوید : «بدترین هنرمندان ملتزم‌ترین آنانند : نقاشان شوروی را ببینید .» یك منتقد پیر به‌آرامی شکوه می‌کند : «شما می‌خواهید خون ادبیات را بریزید ؛ تحقیر آثار ذوقی از سرتاسر مجلهٔ شما[2] گستاخانه به چشم می‌خورد .» یك تهی مغز مرا خودسر می‌نامد که مسلماً درنظر او زشت‌ترین دشنام است . یك نویسنده که شهرت خود را به زحمت ازجنگ اول تاجنگ دوم کشانده‌است وشنیدن نامش گاهی خاطرات عاشقانهٔ سوزناکی در دل پیرمردان زنده می‌کند به من خرده می‌گیرد که چرا پروای جاودانگی ندارم: بحمدالله اوخود تعدادی‌مردان اصیل وشریف را می‌شناسد که تنها امیدشان به‌همین است . در نظر یك مقاله نویس امریکائی خطای من اینست‌که هرگز نه آثار برگسون را

---

۱ ــ ظاهراً اشاره به آندره‌ژید است.

۲ ــ مقصود مجلهٔ « دوران جدید » (Les Temps Modernes) است که بمدیریت ژان‌پل سارتر، از ۱۹۴۵ تا امروز مرتباً منتشر شده است.

خوانده‌ام ونه آثار فرو ید را . واما فلو بر[1] که هیچگاه تن به‌التزام‌نداد گو یا همواره چون باری از حسرت و پشیمانی بر خاطـر من سنگینی می کند . و زیرکان چشمك می‌زنند : «پس تکلیف شعر چه می‌شود؟ و تکلیف نقاشی ؟ و تکلیف موسیقی ؟ آیا اینها را هم می‌خواهید ملتزم کنید؟»؛ ستیزه‌گران می‌پرسند: «موضوع چیست؟ ادبیات ملتزم؟خوب، این‌همان‌رئالیسم‌سوسیالیستی است، مگراینکه بروز مجدد «پوپولیسم[2]» باشد باپرخاشی بیشتر.»

چه خزعبلاتی ! این نیست جز اینکه مردم تند و بد می‌خوانند

۱ ـ **گوستاو فلو بر** (رمان نویس بزرگ فرانسوی درقرن‌نوزدهم) به عنوان نمونهٔ مشخص نویسنده‌ای‌که با سوء نیت از التزام گریخته است‌غالباً مورداستناد وانتقاد سارتر بوده‌است تاجائی‌که سارتر عاقبت، ازچندسال پیش، تصمیم گرفت‌کتاب مستقلی دربارهٔ وی بنویسد. این‌کتاب‌که ظاهراً بیش‌ازهزار صفحه‌خواهدداشت ـ وتاکنون قسمت‌هائی‌ازآن‌جسته گریخته درمطبوعات‌فرانسه به‌چاپ رسیده است ـ قرار است‌که درسال جاری منتشر شود . از هم اکنون آنرا یکی از شاهکارهای نقد ادبی معاصر می‌شمارند .

۲ ـ Populisme ـ انجمنی‌ادبی‌است‌که درسال ۱۹۲۹ پایه‌گذاری شد. بانی آن **لئون لومونیه** (L. lemonnier) و اعضای برجستهٔ آن **آندره تریو** و **اوژن دابی** و **ژان پروو** و **هانری پولای** بودند . این نویسندگان اشخاص داستانهای خود را از میان مردم خرده پا ومتوسط‌الحال انتخاب می‌کردند ودر وصف حالات‌روحی وزندگی روزانهٔ‌آنان رئالیسم دقیق موشکافانه‌ای بکار می‌بردند وبدینوسیله با ایجاد نوعی « ادبیات عامه پسند » می‌خواستند در برابر «ادبیات روشنفکری» و«ادبیات مجلسی» سالهای ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰ واکنشی نشان دهند و، به ادعای خود، هوای پاك وسالم وتیرو بخشی در فضای هنر و ادب بدمند. جایزه‌ای هم بنام« جایزهٔ پوپولیست » در ۱۹۳۱ به‌وجودآمد که هنوز هم همه ساله به‌رمانهائی‌تعلق می گیرد که کم وبیش‌ازعقاید نخستین پایه‌گذاران این جنبش ادبی ملهم باشد . این انجمن پس از مرگ بسیاری از اعضای مؤسسش عملا از فعالیت بازمانده است.

وپیش ازآنکه بفهمند داوری می کنند. پس از اول شروع می کنیم. این کار هیچکس را خوش نمی‌آید ، نه شما را ، نه مرا . اما چاره چیست؟ باید میخ را فرو کرد. وحال که منتقدان آراء مرا به‌حکم ادبیات محکوم می کنند بی‌آنکه هرگز بگویند که مقصودشان ازادبیات چیست، بهترین جوابی که می‌توانم به آنان بدهم اینست که هنر نوشتن را بدون پیش داوری بررسی کنم. نوشتن چیست ؟ نوشتن برای چیست؟ نوشتن برای کیست ؟

راستی را گوئی هیچکس تا کنون چنین پرسشی از خود نکرده است .

فصل اول

نوشتن چیست ؟

نه ،ما نمی‌خواهیم نقاشی ومجسمه سازی وموسیقی‌را «هم»ملتزم کنیم ، یا دست‌کم نه‌به‌شیوه‌ای یکسان. وچرا اصلا بخواهیم چنین‌کاری بکنیم ؟ در قرون‌گذشته ، هرگاه نویسنده‌ای نظری در بارهٔکارش ابراز می‌داشت‌آیا بی‌درنگ از او می‌خواستندکه آنرا برهنرهای دیگر تعمیم دهد؟اما امروز برازنده می‌نمایدکه به زبان موسیقی‌دان وادیب ازنقاشی سخن بگویند وبه‌زبان نقاش ازادبیات. پنداری هنرباطناً دارای‌جوهری یگانه است‌که به‌یکسان دراین زبانها تجلی می‌نماید (به شیوهٔ « جوهر اسپینوزائی»[1] که هریك از صفاتش انعکاس تام وتمامی است از آن) .

[1] – Substance Spinoziste – آئین‌فلسفی اسپینوزا (فیلسوف‌هلندی درقرن هفدهم) نوعی‌مشرب وحدت وجودی‌است‌که به‌موجب‌آن خدا «جوهر»ی است متشکل از «صفات» (Attributs) بیشمارکه ما ازاین‌صفات فقط دوصفت‌را می‌شناسیم: «تعقل» (یا«نفس‌متفکر») و«امتداد درزمان‌ومکان» (یا«جسم») را. جهان مجموع حالات‌این دوصفت‌است وانسان ترکیبی از حالات تعقل‌وامتداد. اختلاف میان خدا و جهان امری است اعتباری و در حقیقت ناشی از اختلاف میان دو «دیدگاه». در نظراسپینوزا، «جوهر» چیزی‌است‌که به‌خود قائم باشد و به خود تعقل شود ، یعنی ادراك آن محتاج نباشد به ادراك چیز دیگری که جوهر ازآن‌برآمده باشد؛ و«صفت» چیزی است‌که ذهن آنرا به‌عنوان یکی از عناصر متشکل ذات جوهر دریابد . پس جوهر یکی بیش نیست ، اما صفاتش بیشمار است وهر یك ازاین صفات نمودارکامل‌آن جوهر. (برای اطلاع بیشتر رجوع شود به «سیر حکمت در اروپا» ، تألیف محمد علی فروغی، جلد دوم، فصل دوم، بخش دوم).

شاید استعداد هنری در اصل و منشاء خود مبتنی بر انتخابی بی‌تفاوت و بی‌تمایز باشد که بعداً بر اثر مقتضیات محیط و پرورش هنرمند و تماس با جهان به‌صورت‌های متمایز و مشخص درمی‌آید. شاید نیز هنرهای یك دوره از تاریخ متقابلا درهم تأثیرمی‌کنند واز عوامل اجتماعی یکسانی متأثر ومشروط می‌شوند. ولی کسانی که می‌خواهند فلان نظریهٔ ادبی را به‌استناد آنکه مثلا برموسیقی منطبق نیست سخیف و مهمل جلوه دهند نخست باید ثابت کنند که هنرها باهم مطابق وموازنند.[1]

واما چنین مطابقه وموازنه‌ای درمیان نیست. دراین مورد، چنانکه دردیگر موارد، نه‌همان صورت ظاهر متفاوت است وبس که مایهٔ کار نیزهم. رنگ‌ها وصوت‌ها را به‌کاربردن چیزی است غیراز بیان مفاهیم و مقاصد باکلمات. نت‌ها و رنگ‌ها و نقش‌ها «نشانه»[2] نیستند، یعنی برچیزی خارج از وجود خود دلالت نمی‌کنند. البته کاملا محال است که بتوان آنها را منحصراً به خودشان مقصور کرد: تصور یك صوت خالص تصوری ذهنی‌است که‌هرگزمصداق‌خارجی‌ندارد. مرلوپونتی[3]

۱ـ شاید اشاره‌ای باشد به کتاب «تطابق میان هنرها» (La correspondance entre les arts) که اتین سوریو (E. Souriau ـ استاد زیباشناسی دانشگاه «سوربن») درسال ۱۹۴۷ منتشر کرده ودرآن کوشیده‌است تامیان ادبیات‌وهنرها رابطه‌ای بیابد ونوعی‌توازی وتقارن‌ایجاد کند.

۲ ـ Signe ـ چنانکه در مقدمه گفته شد، «نشانه» دو رو دارد، «دال» و «مدلول»، که دال بر مدلول دلالت میکند ومجموع آنها، البته برحسب‌قرار تلویحی یاتصریحی، برچیزی‌که خارج ازوجودآنهاست.(برای توضیح بیشتر به مقدمه مراجعه شود.)

۳ ـ Merleau-Ponty ـ فیلسوف و محقق معاصر فرانسوی، پیرو اگزیستانسیالیسم و پدیدارشناسی، از دوستان سارتر و از پایه گذاران مجلهٔ «دوران جدید». (۱۹۰۸ - ۱۹۶۱)

در کتاب «پدیدارشناسی ادراك»[۱] به‌درستی نشان داده است که هیچ کیفیتی یا هیچ احساسی آنچنان پاك و مجرد نیست که هیچ دلالتی در آن نفوذ نکند، یعنی به‌چیزی بیرون‌ازخود رجوع ندهد.[۲] اما معنای مبهم‌ناچیزی که درنهاد آنهاست ومثلا از شادی‌گونه‌ای یا ازاندوه سرسته‌ای حکایت می‌کندمحصوردر وجودآنهاست‌یا چون هالهٔحرارت به‌گردآنهامی‌لرزد، وآن خودش رنگ وصوت است. کیست که بتواند رنگ سبز سیب را از طراوت‌ترشگونهٔ آن تمیزدهد؟ و همینقدر که از «طراوت ترشگونهٔ سبزسیب»[۳] نام می‌بریم آیا سخن به‌گزافه نمی‌گوئیم؟ این رنگ سبز است وآن سرخ، همین وبس. اینها شیئی خارجی‌اند، یعنی به‌خودی خود وبرای خود وجود دارند.

البته واضح است که می‌توان، به‌حسب قرارداد، ارزش«نشانه» برای آنها قائل شد. بدینگونه‌است که‌سخن از«زبان‌گلها» به‌میان‌می‌آید. ولی هرگاه، پس ازموافقت قبلی،گل سرخ برای من معنای «وفاداری» بدهد، حقیقت اینست که‌من دیگر آنرا به‌صورت‌گل سرخ نمی‌بینم:نگاه من از آن عبور می‌کند تا در ورای آن به‌این خاصیت انتزاعی برسد. پس من‌گل سرخ را فراموش می‌کنم؛ من اعتنائی به‌گلبرگهای افشان آن، به‌عطر ملایم ماندهٔ آن ندارم؛ حتی وجود آنرا حس نکرده‌ام.

۱ ــ Phénoménologie de la perception ــ منتشر در سال ۱۹۴۵.

۲ ــ یك مثال ساده درمورد اینکه رنگ فقط رنگ‌نیست وبه‌چیزدیگری هم دلالت می‌کند (یا به‌عبارت دیگر «بار عاطفی»دارد) رنك سرخ است که یاد آور خون است وبنابراین «نشانهٔ» خطر است (چراغهای راهنمائی ورانندگی، صلیب سرخ وغیره) و «مظهر» جنگ و انقلاب (ارتش سرخ، پرچم سرخ، لباس نظامیان وغیره). پس هیچ بینندهای نمیتواند در رنك سرخ فقط سرخی ببیند و مفاهیم دیگری‌خواهی نخواهی همراه باآن در ذهنش نقش نبندد.

۳ ــ ظاهراً پاده‌ای است از شعری.

این بدان معنی است که رفتار من هنرمندانه نبوده است . زیرا که برای هنرمند ، رنگ و بوو دسته‌گل وصدای برخورد قاشق به‌بشقاب، به‌منتهی درجه شیء است . هنرمند برروی کیفیت صدا وصورت مکث‌می کند، پیوسته به‌آن‌بازمی گردد و به‌هستی آن فریفته می‌شود . همین رنگ قائم به‌ذات است، همین «رنگ شیء شده»است که هنرمند آنرا به‌پردهٔ‌نقاشی خود منتقل‌می کند وتنها تغییری که‌درآن می‌دهد اینست که آنرا به‌صورت شیئی خیالی در می‌آورد . حاشا که او رنگ و آهنگ را چون «زبان» بنگرد .

این حکم البته براغلب است نه‌برکل. عظمت واشتباه کله [۱] دراینست که می‌کوشید تا نقشی بسازدکه هم «شیء» باشد وهم «نشانه» .

آنچه در مورد اجزاء آفرینش هنری‌صادق است درمورد ترکیب این اجزاء نیزصدق می کند : نقاش نمی‌خواهد روی پرده‌اش « نشانه » بکشد ، بلکه می‌خواهد «شیء» بیافریند ؛

می‌گویم «بیافریند» و نمی‌گویم «تقلیدکند» و همین‌کافی است تا ساخته‌های‌بلاغت‌آقای «شارل‌اتین» (Ch. Estienne) رانقش‌برآب کندکه مسلماً ازگفتهٔ من هیچ نفهمیده است وپی‌درپی اشباح خیالی را باشمشیر به‌دونیم می‌کند.

واگر رنگ های‌سرخ وزرد وسبزرا درکنارهم می‌نهد هیچ دلیلی‌نیست تا ازترکیب آنها معنای مشخصی برآید ، یعنی مصرحاً برچیز دیگری دلالت‌کند . بی‌شك درنهاد این ترکیب بندی نیزروحی هست ، وچون موجباتی، هرچند پنهانی،درکاربوده که نقاش رنگ زرد را به‌جای‌بنفش برگزیده‌است می‌توان ادعاکرد که آفرینش این اشیاء انعکاسی است از ژرف‌ترین کشش‌ها وانگیزه‌های‌درونی‌او. منتهی، این اشیاء هرگزخشم

---

۱ ــ Klee ــ نقاش معروف آلمانی (۱۹۴۰ ــ ۱۸۷۹) که نخست پیرو سبك «سوررئالیسم» بود وسپس به«تجرید» گرائید.

ودلهره وشادی نقاش را «بیان» نمی‌کنند (آنگونه که مثلا کلام یا حالت چهره بیان می‌کند). تنها می‌توان گفت که اشیاء به‌عواطف او «آغشته» اند. وچون عواطف پنهانی نقاش درقالب رنگ‌هائی تجلی می‌کنند که قبلا به خودی خود معنی گونه‌ای داشته‌اند ، ناچار آن عواطف مغشوش و مبهم می‌شوند تا جائی که هیچکس نمی‌تواند آنها را بعینه بازشناسد و مشخص کند .

آن شکاف زرد آسمان را که برفراز « جُل جُتا » است تنتوره [1] برنگزیده است تا اضطراب و خلجان را «برساند» یا حتی «برانگیزد» . آن شکاف ، خود ، اضطراب است ودرعین حال آسمان زرد است . و این نه‌بدان معناست که «آسمان اضطراب» باشد یا «آسمان مضطرب» ، بلکه اضطرابی است که به‌صورت شیئی درآمده است ، اضطرابی است که شکل شکاف زرد آسمان راگرفته است و، فی‌الحال، به‌صفات‌خاص اشیاء آمیخته وآغشته است : یعنی به‌نفوذ ناپذیری‌آنها، به امتداد آنها درمکان، به‌حضور مداوم وکورکورانهٔ آنها در زمان ، به‌وجود خارجی آنهاو به‌روابط‌بیشماری که بادیگراشیاء دارند. یعنی که دیگرقابل «خوانده شدن» نیست (آنچنانکه مثلاعلامات راهنمائی ورانندگی)، بلکه‌همچون کوشش‌عظیم وبیهوده‌ای است- کوششی که همواره میان زمین‌وآسمان معلق می‌ماند - برای بیان چیزی که طبیعت اشیاء آنها را ازبیان آن باز می‌دارد .

و برهمین وجه ، می‌توان گفت که معنای فلان آهنگ موسیقی

---

۱ - Tintoret - نقاش ایتالیائی، متولد « ونیز » (۱۵۹۴ - ۱۵۱۸) که آثارش بیشتر جنبهٔ مذهبی دارد وخاصه مصلوب شدن عیسی را روی تپهٔ «جل جتا» نقش‌کرده است . سارتربه « تنتوره» علاقهٔ بسیار می ورزد و حتی کتابی دربارهٔ وی نوشته‌که ناتمام مانده‌است.

ـ اگر به هرحال بتوان معنائی برای آن قائل شد ـ چیزی خارج از وجود خود آهنگ نیست، و این به‌خلاف افکار و مفاهیم است که همواره می‌توان آنها را از چندین طریق به‌رسائی بیان کرد. می‌گوئید که این آهنگ شاد است و آن یك غمناك، اما هرچه بگوئید همیشه کمتر یا بیشتر از آنچه در خود آهنگ هست گفته‌اید. نه از آنرو که هنرمند عواطفی غنی‌تر و متنوع‌تر از عواطف دیگران دارد، بل از آنرو که عواطفش ـ که شاید منشاء مضامین آفریدهٔ اوست ـ هنگامی که به‌قالب نت‌های موسیقی متجسد می‌شده استحاله یافته و تغییر ماهیت داده است. فریادی که بر اثر دردی کشیده شود نشانهٔ دردی است که موجب فریاد بوده است. اما آوازی که از روی دردی خوانده شود هم خود درد است و هم چیزدیگری سوای درد. و اگر بخواهیم اصطلاحات خاص اگزیستانسیالیسم را به‌کار ببریم می‌گوئیم این دردی است که هستی‌اش «برون زیست» نیست، «درون‌زیست» است، یا به‌عبارت دیگر: «وجود حصولی» ندارد، «وجود حضوری» دارد.[1]

۱ ـ بر طبق فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم، وجود بر دو گونه است: وجود حضوری (être) و وجود حصولی (existence). فی‌المثل سنك دارای وجود حضوری است (یعنی هستی آن در درون ذات آنست) و خارج از حیطهٔ عمل ذهن صاحب شعور، وجود حصولی ندارد (یعنی هستی دیگری را نمیتواند بیرون از ذات خود «حاصل» کند). پس وجود حصولی «حالت» نیست «عمل» است، گذشتن از «مرحلهٔ امکان» به «مرحلهٔ واقعیت» است، و یا، به قول هایدگر، «سر برآوردن در حقیقت هستی» است. و این معنی در ریشهٔ کلمهٔ exister هم مستتر است: وجود حصولی یعنی عمل کسی که از آنچه «هست» حرکت میکند (ex) تا در حد آنچه پیش از آن فقط «ممکن» بود «مستقر شود» (sistere). بقول هایدگر: «این جمله که انسان وجود (حصولی) دارد» جواب به این سؤال نیست که آیا انسان هست یا نیست، بلکه جواب باین سؤال است که ماهیت انسان چیست.» بنابراین «وجود (حصولی) داشتن» به‌لفظ دیگر همان «در موقعیت بودن» (être en situation) است، یعنی روابط مشخص متقابلی با جهان و با دیگر موجودات ذیشعور برقرار کردن.

ولی خواهید گفت: نقاش اگر نقش خانه‌ای را بکشد چه؟ بله، نکته درهمین است که نقاش نقش خانه را «می کشد»، یعنی خانه‌ای خیالی راروی پردهٔ خود می آفریند و نه آنکه کلمهٔ «خانه» را بنویسد. وخانه‌ای که بدان شکل به‌وجود آمده است دارای همان ایهام و «چندگونگی» خانه‌های واقعی است. نویسنده می‌تواند شما را ارشادکند و مثلا اگر زاغه‌ای را وصف می کند آنرا مظهربیدادگری‌های اجتماع ببیندوخشم شما را برانگیزد. حال آنکه نقاش خاموش است: اگر نقش زاغه‌ای رارسم کند فقط زاغه‌ای از زاغه‌هارا به‌شمانشان داده‌است، همین‌وبس، وشما مخیرید که هرچه می‌خواهید درآن ببینید. این‌زاغه هرگز «مظهر» فقرو بدبختی نیست. اگرمی‌خواست چنین باشد می‌بایست از صورت «شیئی» بیرون رود و به‌صورت «نشانه» درآید. نقاش بد در جستجوی «نمونهٔ نوعی» (تیپ) است، یعنی درجستجوی عرب یا کودك‌یازن‌بطور اعم. حال‌آنکه نقاش خوب می‌داند که عرب یا رنجبرنمونه نه درعالم واقع وجود دارد ونه‌روی پردهٔ نقاشی. از اینروکارگری را، کارگری از کارگران را به‌شمانشان می‌دهد. وماکارگری‌ازکارگران را چگونه درنظر می‌آوریم؟ به‌صورت‌مجموعه‌ای‌ازامورمتناقض.[1] همهٔ‌افکاروهمهٔ‌احساسات اینجا جمع‌اند وباعلم‌تمایزی عمقی روی پردهٔ نقاشی به‌هم آمیخته‌اند، بی‌آنکه هیچیك برتر یافروتر ازدیگری جلوه‌گر شده باشد. با شماست

۱ ـ درواقع، نمونهٔ نوعی(تیپ) چیست؟حقیقتی که‌فقط یك «رویه»دارد. وقتی مولیر نمونهٔ «خسیس» را می‌سازد، ازانسان فقط رویهٔ خستش را نشان می‌دهد. وحال‌آنکه انسان، مانند هر واقعیت دیگری، چندین رویه دارد (بر حسب‌آنکه از چه زاویه‌ای دیده شود) که بعضاً با یکدیگر درتضاد و تناقضند. منظور سارتر از «مجموعهٔ امور متناقض» همین‌نکته‌است. پس ازاینجا می‌توان نتیجه گرفت که وظیفهٔ هنرمند فقط‌کوشش برای «توصیف» است، ونه «تفسیر» که‌کار نویسنده‌است.

که از این میان هر کدام را که می‌خواهید انتخاب کنید .

هنرمندان نیك دلی بوده‌اند که گاهی کوشیده‌اند تا تأثر و تألم ما را برانگیزند : صف طولانی کارگرانرا درمیان برف به‌انتظار استخدام ، یا چهرهٔ لاغر وباریك بیکاران را ، یا صحنه‌های جنگ را رسم کرده‌اند ، ولی همچون «فرزند مبذر» گروز[1] دردل بیننده بی‌اثربوده‌اند. می‌گوئید پس «کشتار گرنیکا»[2] چه ؟ ولی آیا گمان می‌برید که تماشای این شاهکار یك نفررا همراه یا حتی هم عقیدهٔ مبارزان آزادی اسپانیا کرده باشد؟ و بااینحال چیزی در آن گفته شده است که هرگز نمی‌توان به‌تمامی آنرا دریافت و هزاران هزار کلمه لازم است تا بتوان آنرا به‌بیان در آورد . «آرلکن[3]»های دراز پیکاسو ، باچندگونگی وجاودانگی شان ، با آن معنای نگفتنی و درنیافتنی که ازلاغری منحنی اندامشان و از لوزی‌های رنگ رفتهٔ تن پوششان جدائی‌ناپذیر است ، عاطفه‌اند : اما عاطفه‌ای که گوشت وپوست واستخوان پذیرفته است واین گوشت وپوست آن عاطفه را چنان درخودنوشیده است که کاغذ آب خشك کن مرکب را، عاطفه‌ای ناشناختنی ،گمگشته، بیگانه باخود، عاطفه‌ای که چهار بندش را ازچهار

۱ – Greuze – نقاش فرانسوی ، در قرن هیجدهم، که غالباً نقش‌هائی اخلاقی برمبنای مسائل دینی رسم می‌کرده است، مثلا همین «فرزند مبذر» که ملهم ازیکی ازداستانهای معروف انجیل لوقا است.

۲ – Guernica – از معروف‌ترین کارها و شاید شاهکار پیکاسو است (سال ۱۹۳۷) . بسیاری آنرا مهم‌ترین اثر نقاشی معاصر و به هر حال از نیرومندترین آثار هنری عالم می‌دانند. «گرنیکا» نام یکی ازشهرهای شمالی اسپانیاست (واقع در «باسك») که درجریان جنگ های‌داخلی آن کشور براثر حملهٔ هواپیماهای آلمانی با خاك یکسان شد و کلیهٔ مردم آن نابود شدند (۲۶ آوریل ۱۹۳۷). تابلو پیکاسو ملهم ازاین ماجراست.

۳ – Arlequin – دلقك‌سیرك. پیکاسو دلقکان سیرك‌را موضوع بسیاری از نقاشیهای خود قرار داده است .

گوشهٔ فضا کشیده و گسسته‌اند و بااینحال حی و حاضر و ملموس است. من شك نمی کنم که شفقت یا خشم می‌تواند موجب آفرینش آثار دیگری شود ، اما شفقت و خشم در آنها محو و مستحیل می‌گردد تاجائی که‌هویت خودرا ازدست می‌دهد وچیزی به‌جا نمی‌ماند مگر اشیائی که‌در نهادشان روحی مبهم و مرموز هست . معانی را کسی نقش نمی کند و به‌آهنگ درنمی آورد. دراین صورت، کیست که جرئت کند تاازنقاش وآهنگساز توقع التزام داشته باشد ؟

ولی‌وضع نویسنده این چنین نیست. نویسنده، به‌خلاف‌هنرمند، بامعانی ودلالات سروکار دارد. تازه دراینجا نیز باید قائل به‌تمایز شد : قلمرو «نشانه»ها و کلمه‌ها نثراست نه شعر. حکم شعرحکم نقاشی وپیکر تراشی وآهنگسازی است . (به‌من ایراد می کنند که ازشعرنفرت دارم: شاهدش هم به‌قول آنها اینست که مجلهٔ «دوران جدید» به‌ندرت شعری درج می کند . اما ، به‌عکس ، این خود دلیل است که ما شعر رادوست داریم.[1]) برای‌اطمینان خاطر دراین‌باب ،کافی است تانظری به‌محصول شعری این زمان افکنده شود. دراینجا منتقدان بالحنی فاتحانه خواهند گفت: باری پس‌شما نمی‌توانید آرزوی التزام آنرا داشته باشید.درست

۱ ـ راست است. سارتر شعر را به حد پرستش دوست دارد . شاهدش مقالات بسیاری است که دراین باره‌نوشته است، ازجمله مقدمه های بسیارجالبی بر دیوان‌اشعار «بودلر» و«مالارمه». درکتاب‌حاضر خواهیم خواند: «ساده‌دلان مرا ضد شاعر ومخالف شعر قلمداد کرده‌اند. چه‌سخن ابلهانه‌ای! بدان‌می‌ماند که بگویند من ضد هوا وضدآبم.» پس شعر درنظر سارتر قابل قیاس با هوا و آب است، یعنی عنصری است از عناصر طبیعت، که گرد بر گرد ماست ، بیرون از وجود ماست، می‌توان آنرا استنشاق کرد، می‌توان آنرا لمس کرد، می‌توان ازمیان‌آن عبور کرد. اما گفتهٔ سارتر متضمن معنای دیگری هم هست:اگرشعر وجود دارد، پس شاعر «غایب» است. این‌نکته درسطورآینده (دربحث ازشعر «رمبو») روشن خواهد شد.

است. ولی من چرا اصلا چنین آرزوئی بکنم؟ چونکه شعرهم مثل نثر کلمات را به‌کار می‌برد؟ ولی کلمات را به‌همانگونه به‌کار نمی‌برد، وحتی اصلا آنها را به‌کار نمی‌برد. یعنی از کلمات «استفاده» نمی‌کند، بلکه‌حتی می‌توانم بگویم که به‌آنها استفاده می‌رساند.

شاعران از جمله کسانی‌اند که تن به «استعمال» زبان نمی‌دهند، یعنی نمی‌خواهند آنرا چون «وسیله» به‌کاربرند[1]. وچون در زبان و از طریق زبان ــ وزبان به‌عنوان نوعی ابزار ــ است که جستجوی حقیقت صورت می‌گیرد پس نباید‌چنین انگاشت که منظور شاعران تمیز‌حقیقت یا تبیین آنست. شاعران دراین اندیشه‌هم نیستند که جهان‌را«نام‌گذاری» کنند و، حال چون براین منوال است، اصلا ازهیچ چیزنام نمی‌برند. زیرا هربارکه ما از اشیاء نام می‌بریم حقیقت اینست که همواره نام را فدای شیئی می‌کنیم، یا اگر چون هگل[2] سخن بگوئیم، «اسم» در قبال «مسمّی» اهمیت خود را ازدست می‌دهد تامسمّی اهمیت‌یابد.[3]

---

۱ ــ از قدیم‌ترین ایام درتعریف زبان گفته‌اند که «وسیله»‌ای است برای ایجاد ارتباط، یا تفهیم و تفهم (برای توضیح بیشتر رجوع به مقدمه شود). دراینجا باید توجه داشت که سارتر «استفاده از زبان به عنوان وسیله» را فقط کار نثر می‌داند نه شعر. این معنی در سطور بعد روشن خواهد شد.

۲ــHegel ــ فیلسوف‌بزرگ آلمانی وبایه‌گذار دیالکتیک علمی(۱۸۳۱ــ ۱۷۷۰).

۳ ــ «موریس بلانشو» (M. Blanchot) محقق وسخن سنج و رمان‌نویس معاصر فرانسوی معتقداست که هربارکه مااشیاء را بنام می‌خوانیم دوواقع‌شیئی را ازخودش جدا می‌کنیم وآنرامحکوم به فنامی‌سازیم، وچون ادبیات ناچار از زبان است و زبان ناچار ازنام گذاری اشیاء، بنابراین ارتباط واقعی میان افراد بشر از طریق ادبیات ممکن نیست. بلانشو امید به روزی بسته است که‌ادبیات سرانجام همانگونه‌که اشیاء رانابودمیکند خودرا نیز نابودکند وبا رفتن‌آخرین نویسنده، راز نگارش هم بی‌خبر ازمیان برود.

شاعران سخن نمی‌گویند، خاموشی هم نمی‌گزینند: حدیث آنان حدیث دیگری است. گفته‌اند که شاعران با درآمیختن کلمات ترکیب ناپذیر وساختن ترکیبات غریب می‌خواهند بنیاد کلام را براندازند[1]. ولی این گفته خطاست. زیرا که دراین صورت می‌بایست نخست خودرا به میان زبان «سودمند» (یعنی زبان به‌عنوان «وسیلهٔ انتفاع») افکنده‌باشند تا بکوشند که از آن‌میان مفردات را بیرون بکشند و به‌صورت ترکیبات کوچك شگفت درآورند، مثلا «اسب» و «روغن» رااستخراج کنند واز آن «اسب‌روغنی» بسازند. (این همان مثالی است که باتای [2] در کتاب «تجربهٔ درونی» آورده است.) علاوه براینکه چنین کاری به‌مدت‌زمان نامحدودی نیازمنداست، اساساً پذیرفتنی نیست که کسی باقصد انتفاع واستفاده به‌زبان نزدیك‌شود و کلمات را ابزار کار بشمارد ودرعین‌حال بیندیشد که خاصیت «ابزارمندی» را از آنها ساب کند.

حقیقت آنست که شاعر یکباره از «زبان به عنوان ابزار» دوری جسته و برای باراول وآخر راه و رسم شاعرانه را اختیار کرده است، یعنی راه ورسمی که کلمات را چون شیئی تلقی می‌کند ونه‌چون «نشانه». زیرا خصوصیت دوگانهٔ نشانه (دال ومدلول) متضمن این معنی است که می‌توان به‌میل‌خود از آن عبور کرد، چنانکه نوراز شیشه، و دروراى آن شیئی مدلول را طلب کرد یا آنکه نگاه خود را بسوی «واقعیت» (یا

---

۱ ـ ظاهراً اشاره‌است به‌مکتب «سوررئالیسم» وشیوهٔ «نگارش‌خودبخود» (برای توضیح مفصل رجوع شود به‌کتاب «مکتب‌های ادبی» اثر رضاسیدحسینی، فصل «سوررئالیسم».)

۲ ـ Bataille ـ ژرژ باتای ـ شاعر ومحقق ورمان‌نویس‌معاصرفرانسوی (۱۹۶۲-۱۸۹۷) که‌شیوهٔ کارش به‌سوررئالیسم وطرزتفکرش به‌اگزیستانسیالیسم نزدیك‌است؛ صاحب کتابهای «نفرت ازشعر»، «تجربهٔ درونی»، «ادبیات‌وبدی» وجزاینها؛ مدیر مجلهٔ‌مهم «انتقاد».

«وجود خارجی») خود نشانه برگرداند و آنرا چون شیئی مطلوب در نظر گرفت .

کسی که سخن می‌گوید درآنسوی کلمات ، نزدیك مصداق کلمه است وشاعر دراینسو . کلمات برای متکلم اهلی ورامند وبرای شاعر وحشی وخودسر . کلمات درنظر متکلم قراردادهائی سودمند و افزارهائی مستعمل‌اند که کم کم سائیده می‌شوند وچون دیگر به‌کار نیایند به‌دورشان می‌افکند. درنظر شاعر ، کلمات اشیاء طبیعی‌اند که‌چون گیاه و درخت به‌حکم طبیعت برروی زمین می‌رویند ومی‌بالند

اما اینکه می‌گوئیم که شاعر برروی کلمات مکث می‌کند ، همچنانکه نقاش برروی رنگ‌ها و آهنگساز برروی صوت‌ها ، نه بدان معناست که کلمات در نظراو فاقد هرگونه دلالتی باشند . درحقیقت فقط معنای کلمات است که به کلمات وحدت بیان واستقلال می‌بخشد : اگر معنی نبود الفاظ‌چون اصواتی‌میان‌تهی باخطوطی کج ومعوج‌می‌آشفتند ومی‌پراکندند. منتهی ، چیزی که هست ، در این مورد نیزمعنای الفاظ ، چون‌خود الفاظ‌وچون‌اشیاء ، امری‌طبیعی‌می‌شود و وصعی‌طبیعی‌می‌یابد ، ونه‌آنکه هدفی باشد همواره دور ازدسترس که بشر برای رسیدن به آن پیوسته باید از خود به‌در آید وبسوی آینده جهش کند . معنی هم یکی از خواص الفاظ است ، نظیر حالت چهره برای چهره و نظیر شادی و اندوه مبهمی که در نهاد اصوات والوان هست. معنی ، که درقالب‌الفاظ ریخته شده وجذب صورت ملفوظ ومسموع یا مکتوب ومشهود آن گشته وبدینسان غلظت یافته وتغییر ماهیت داده است ، نیزشیئی است ، شیئی ناآفریده ، جاوید ، قدیم . درنظر شاعر ، زبان یکی از انواع «ترکیب بندی»های دنیای خارج است .

سخنگوی عادی نسبت به زبان درموقعیت [۱] است ، سخنگوی عادی محاط به کلمات است ، کلمات ادامه ومتمم حواس اوست، چنگال وشاخك وعینك اوست. سخنگوی عادی کلمات را ازدرون به‌کارمی‌اندازد، آنهارا همانگونه حس می‌کند که تن‌خود را ، «جسم کلام» گرداگرد اورا گرفته است وسخنگو به‌هستی آن درست وقوف ندارد (همانگونه که به هستی جسم خود مدام‌واقف نیست) واین جسم اثروجودی اورا برجهان گسترش می‌دهد.

اما شاعر اززبان بیرون است ، کلمات را از وارو می‌بیند ، گوئی که او از جبرزندگی بشر آزاد است وچون بسوی آدمیان باز آید نخست با کلام چنان برخورد می کند که بامانعی . به‌جای آنکه اشیاء را نخست از طریق نامشان بشناسد ، گوئی که در آغاز ، بی‌واسطهٔ الفاظ ، تماسی خاموش بااشیاء می‌یابد وسپس بسوی دسته‌ای دیگر از اشیاء ، که همان الفاظند، رومی‌آورد، آنهارا لمس می کند، می‌مالد، می‌ورزد، می‌بوید ، در آنها درخششی خاص می‌یابد و کشف می کند کـه میان آنها با زمین

---

۱ – En situation – «موقعیت»، چنانکه در مقدمه هم گفته‌شد ، مجموع اوضاع واحوال عینی است که موجود بشری درآنهاقرار دارد. شخصیت‌هر کس در وهلهٔ نخست تابع «موقعیت» اوست، یعنی تابع اموری «ممکن» که اورادراین مکان یا درآن مکان جغرافیائی قرار داده است، که اورا درفلان لحظه اززمان فلکی ودر فلان محیط اجتماعی بدنیاآورده‌است، که اورا درفلان وضع اقتصادی وشیوهٔ حکومتی بکاری واداشته است، که او را در معرض فلان فشار طبیعت یا جامعه گذاشته‌است، سخن کوتاه او را در «تاریخ» قرار داده‌است. پس موقعیت هر کس متضمن گذشتهٔ او، نژادوطبقهٔ او، وضع زندگی او، طرحهای او است و خلاصه مجموعهٔ اموری که فردیت اورا میسازد. «درموقعیت بودن» یعنی با جهان ومردم جهان درحال فعل وانفعال، تأثیر وتأثر بودن ، یعنی روابط مشخص متقابلی باجهان وباموجودات ذیشعور جهان برقرار کردن. واین، به‌لفظ دیگر، همان «وجود (حصولی) داشتن» است (رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۲) .

و آسمان و آب و همهٔ اشیاء آفریده و حادث، پیوندی هست. چون نمی‌تواند آنها را به‌عنوان نشانهٔ یکی از جلوه‌های جهان به‌کار برد، ناچار کلمه را تصویر یکی از این جلوه‌ها می‌بیند. و این «تصویر لفظی» که به‌سبب مشابهتش بامثلادرخت بید یازبان گنجشک مورد انتخاب شاعر بوده است لازم نیست که حتماً همان کلمه‌ای باشد که ما برای نامیدن این اشیاء به‌کار می‌بریم. چون شاعر خارج اززبان است، به‌جای آنکه کلمات همچون دلالاتی باشند که او را از خودش بیرون ببرند و به‌میان اشیاء بیفکنند، شاعر آنهارا چون دامی برای صید واقعیت گریزپامی‌بیند. الغرض، زبان تماماً در نظر او آئینهٔ جهان است.

وفی‌الحال، تغییرات مهمی در سازمان درونی کلمه رخ می‌دهد: خصوصیات صوتی، وبلندی و کوتاهی، واجزاء صرفی، وتأنیث و تذکیر، وهیئت ظاهری کلمه، چهره‌ای ازگوشت وپوست برای او می‌سازند که «نمایشگر» معناست بیش از آنکه «مبین» آن باشد. ازسوی دیگر، همینکه معنی تحقق و «فعلیت» یابد، صورت عینی کلمه متقابلاً در آن منعکس می‌شود ودر نتیجه معنی به‌نوبهٔ خود همچون تصویر «جسم کلام» تجلی می‌کند. ونیز همچون نشانهٔ آن، زیرا که اولویت خود را بر لفظ ازدست داده است. و چون کلمات، مانند اشیاء، «نا آفریده» و قدیم‌اند پس شاعر حکم نمی‌دهد که آیا کلمه برای شیئی به‌وجود آمده است یا شیئی برای کلمه.

بدینگونه، میان کلمه و مصداق خارجی آن پیوند دوگانهٔ متقابلی برقرار می‌شود: ازیك سوشباهتی سحرآمیز واز سوی دیگردلالت این برآن وآن براین. وچون شاعر، چنانکه گفتیم، کلمه را «استعمال» نمی‌کند (یعنی آنرا به‌عنوان وسیله به‌کار نمی‌برد) پس از میان معانی متعدد یك کلمه فقط یك معنی را برنمی‌گزیند: هریك از این معانی به‌جای آنکه

هویت مستقل و وظیفهٔ علیحده‌ای داشته باشد در نظر او همچون کیفیت ذاتی کلمه جلوه می کند و در پیش چشم او با دیگر معانی کلمه مخلوط و ممزوج می‌شود. بدین طریق، شاعر با هر کلمه و تنها بر اثر «رفتار» شاعرانهٔ خود، استعاره‌هائی به‌وجود می‌آورد که پیکاسو حسرتشان را داشت و آرزو می کرد که قوطی کبریتی بسازد که هم خفاش باشد و هم در عین حال قوطی کبریت.

فلورانس نام شهر است و نام گل[1] و نام زن، پس می‌تواند در آن واحد هم «گلشهر» باشد و هم «زنشهر» و هم «گلدختر». و شیئی عجیبی که بدینگونه رخ می‌نماید سیلان «شط» را دارد[2] و حرارت ملایم و سرخ «طلا» را[3] و در آخر خود را با «شرمگینی و آراستگی» تسلیم می کند[4] و با فرود آمدن و محو شدن تدریجی و مداوم صوت «س» آخر کلمه، شکفتگی پر آزرم خود را تا بی‌نهایت ادامه می‌دهد. بر این مجموع، تأثیر خفی و مکنون زندگی خصوصی شخص نیز افزوده می‌شود: مثلا برای من فلورانس، علاوه بر اینها، زنی است، یك زن بازیگر امریکائی، که در فیلم‌های صامت دوران طفولیت من بازی می کرد و من از او هیچ به‌یاد ندارم جز اینکه بلند بود، مانند دستکش‌های بلند سفیدی که در بعضی

---

۱ ــ البته «فلورانس» Florence نام گل نیست، بلکه ریشهٔ این کلمه («فلورا») در روم قدیم نام الههٔ گلها بوده است و امروزه تقریباً در همهٔ زبانهائی که از لاتین مشتق شده است گل را «فلور» (یا با لفظی نزدیك به این صوت) می‌نامند.

۲ ــ زیرا که هجای اول کلمهٔ «فلورانس»، یعنی «فلور»، به «فلو» (fleuve = «شط») شباهت لفظی دارد.

۳ ــ زیرا که هجای میان این کلمه، یعنی «اور» (or)، البته اگر از متن کلمه مجزا و مستقل باشد، به‌معنای «طلا» است.

۴ــ زیرا که هجای آخر این کلمه، یعنی «دانس» یا «دسانس» (décence = «عفت و آزرم»، «شرمگینی و آراستگی») هم شباهت صوری دارد و هم با آن قافیه می‌شود.

رقص‌ها به‌دست می‌کنند ، وهمیشه کمی خسته بود ، و همیشه عفیف و پاکدامن بود، وهمیشه شوهردار وهمیشه قدر ناشناخته بود ، ومن اورا دوست می‌داشتم وتلم او ظلورانس بود .

زیرا کلمه ، که برای نثرنویس وسیله‌ای است تا ازخود به‌درآید وخود را به‌میان جهان بیفکند ، برای شاعر آئینه‌ای است که تصویر او را به‌خوداو باز می‌گرداند. ازاینجاست که طرح دوگانهٔ لریس[۱] توجیه می‌شود که‌ازیکسودر کتاب«لغتنامه»خودمی کوشد تا«تعریف‌شاعرانه»ای از بعضی کلمات به دست دهد ، یعنی تعریفی که به خودی خود ترکیبی باشد از التزام‌های متقابل [۲] میان «جسم صوت» و«روح کلام»و،ازسوی

---

۱ – Leiris – میشل لریس ـ شاعر و محقق معاصر فرانسوی (متولد ۱۹۰۱) وازپایه گذاران مجلهٔ «دوران‌جدید» که‌نخست هواخواه «سوررئالیسم» بود وسپس ازآن رو برتافت .

۲ ـ «التزام» (که به ازای implication آورده شد) هم درعلم منطق مصطلح است وهم درعلم بدیع. التزام، درمنطق، یعنی دلالت لفظ بر امری که خارج از معنای موضوع‌له ولی درذهن ملازم باآن باشد ، مثلا دلالت «سقف» بر «دیوار» (چه هر گاه مفهوم‌سقف‌در ذهن حاصل شود مفهوم دیوار هم‌حاصل شود ازآنرو که وجود سقف بدون دیوار ممتنع است) ودلالت «پستاندار» بر «ذوفقار». التزام غالباً متقابل‌است: «بزرگ» بر«کوچك» و«پدر»بر«فرزند» و «کوری» بر«بینائی»دلالت دارد و بالعکس. درعلم بدیع، صنعت‌التزام(که‌آنرا «لزوم مالایلزم» هم گفته‌اند)آنست که شاعر یانویسنده‌آوردن حرفی یاکلمه‌ای را ملتزم‌شودکه دراصل لازم نباشد، مثلاکلمهٔ«گلشن» رابه التزام حرف«شین» با «روشن» قافیه کند وحال‌آنکه میتوان آنرا با «مسکن» و«گلخن» هم قافیه کرد(زیراکه‌لفظ«گلشن»،درذهن‌لفظ«روشن»و«جوشن» را بسبب شباهت‌صوری می‌طلبد ویا کلمهٔ«گل»کلمهٔ «شکوفه» را بسبب شباهت معنوی) . البته لازم به گفتن نیست که این‌التزام غیرازالتزامی است که درترجمهٔ engagement بکار رفته (به‌معنای«تعهد ودر گیری وقبول وظیفه ومسئولیت») و«ادبیات ملتزم» از آن گرفته شده است.

دیگر، در کتابی که هنوز منتشر نکرده است به‌جستجوی زمان گذشته و از دست رفته برمی‌خیزد و بدین منظور چند کلمهٔ معین را که برای او سرشار از بار عاطفی است به‌عنوان راهنما برمی‌گزیند. بدین ترتیب می‌بینیم که کلمهٔ شاعرانه برای خود دنیای کوچکی است.

بحران زبان که در اوائل این قرن به اوج خود رسید در واقع بحرانی شاعرانه بود[۱]. عوامل اجتماعی و تاریخی آن هرچه بوده باشد،

۱ ـ دراواخر قرن نوزدهم واوائل قرن بیستم، در اروپا (خاصه اروپای غربی) تحولی در بینش شاعرانه وآفرینش شعری به‌بار آمد که تأثیرش تدریجاً درسراسرجهان، ونیز ایران، گسترده شد، چندانکه شعر امروز جهان رامی‌توان دنبالهٔ همین تحول دانست. پیش‌ازآن، بنابرعقیده‌ای کهن، شعر «آفرینش شاعرانهٔ واقعیت» بود واینك «آفرینش‌شاعرانهٔ‌زبان». درحقیقت، شعر با اختراع زبان خود، واقعیت خودرا می‌آفریند. البته درهمان زمان وحتی دراین‌زمان، جریان مهمی به‌صورتهای متفاوت وحتی متشتت در شعر هست که قواعد عروض ونحورا طرد می‌کند وزبان و ادبیات را باطل میشمارد و ظاهراً میخواهد بی واسطهٔ کلمه مستقیماً به اشیاء دست یابد: کوشش «شعر آزاد» وحتی پیش از آن کوشش **ورلن** که «گردن بلاغت را می‌شکند» و در قافیه شك میکند و قواعد عروض را درهم می‌ریزد وزبان شکستهٔ گفتگوی نجوائی‌را وارد شعر می‌کند؛ جستجوی **کلودل دیکی و الیوت** برای ایجاد زبانی محاوره‌ای و نثری محکومیت«بازی‌ابیات»،وحذف‌نقطه گذاری‌بوسیلهٔ **آپولینر**؛ تجربه‌«فوتوریست»های ایتالیائی برای خلق«کلمات آزاد شده»؛انهدام صرف و نحو وتقرب زبان به فریاد بوسیلهٔ «اکسپرسیونیست» های‌آلمانی: ایجاد«شعر پاره پاره»؛ اقدام ضد تغزلی **مایاکوفسکی** برای‌شکستن‌ترانه وبکار گرفتن‌زبان کوچه‌وبازار؛ سادگی عامه پسند **لورکا**؛ تلاش‌برای رهاندن شعر از موسیقی وردیف کردن کلمات تلگرافی؛ وبالاخره جنبش سوررئالیستی که میخواهد هرنوع تشکل‌را ازهنر وزبان براندازد شاهدهائی براین مدعاست. بلی، در بطن شعر نو چنین انتقادی وچنین تحقیری نسبت به زبان هست، ونیز تقلائی برای‌آزاد شدن از آن. اما این‌فقط ظاهرامراست : تمامی شعر نو ، ونه‌تنها سنتی‌که به **مالارمه** می‌رسد، گویای‌این حقیقت است‌که شعرازکلمه ساخته شده است. تقبیح‌وتهدید ←

این بحران به‌صورت عارضه‌ای بروز کرد : عارضهٔ بی‌شخصیت شدن نویسنده در برابر کلمات . نویسنده دیگر نمی‌دانست کلمات را چگونه به‌کار بردو، بنابر تعبیر معروف برگسون ، آنهارا جز تانیمه باز نمی‌شناخت.[۱] همینکه به‌آنها نزدیك می‌شد احساس غربت می‌کرد ، اما این احساس کاملا ثمربخش بود : کلمات از آن او نبودند ، دیگرخود او نبودند ، اما در این آئینه‌های بیگانه آسمان وزمین و زندگــی شخصی او منعکس می‌شدند و درآخر به‌صورت خوداشیاء یا، بهتربگوئیم، به‌صورت‌باطن

وانفصال زبان فقط به‌نوع خاصی از زبان‌باز میگردد و آن شعر سنتی‌ساختگی وزبان رسمی«سودمند» است . در واقع، زبان معلوم و مفروض طرد می‌شود تا زبان تازه‌ای‌از نو آفریده‌شود. هنگامیکه‌آندره برتون، پیشوای‌سوررئالیسم، می‌گوید که «باید‌کلمات‌باهم عشقبازی‌کنند» نه تنهاازز‌بان‌اعراض‌نمی کندبلکه انتظار قدرت‌نمائی‌های‌تازه‌ای از آن دارد: می‌خواهد «زبان آفرینشگر» را جانشین «زبان بیان» کند.(وبهمین سبب امروزه مهم‌ترین موضوع نقد شراین سؤال است: باچه شرایطی، زبان شاعرانه می‌تواند زبان‌آفرینشگرشود؟) بدین ترتیب، اشارهٔ سارتر درسطور گذشته که«شاعران با درآمیختن کلمات ترکیب‌ناپذیر و ساختن ترکیبات غریب می‌خواهند بنیاد کلام را براندازند» (صفحهٔ ۱۷) نیز روشن می‌شود.

۱ ــ به عقیدهٔ برگسون: وقتی ما فلان شیئی را باز می‌شناسیم که بتوانیم آنرا بکاربریم. چنانکه درکتاب «ماده وحافظه» می‌گوید: «برای عده‌ای، باز شناختن ادراك حاضر عبارتست از گنجاندن آن، ازطریق تفکر، در متنی سابق. اگر من فلان‌کس را بازیابم اورا بازمی‌شناسم، بدین معنی‌که‌کیفیات و حالات مقارن ادراك نخستین به ذهن من بازمی‌آید و در پیرامون تصویر فعلی زمینه‌ای رسم می‌کندکه البته همان زمینه‌ای نیست‌که فعلا مشهود است. پس باز شناختن یعنی به‌ادراکی فعلی تصاویری راکه سابقاً ملازم آن بوده است وصل کردن .... اما، درواقع، وصل کردن‌آن خاطره به‌این ادراك ابداکافی‌نیست تاکیفیت بازشناسی را تحلیل وتبیین کند .... باز شناختن یك شیئی مستعمل خصوصاً عبارتست ازبکار بردن‌آن.»

تاریك اشیاء درمی‌آمدند .

وهمینکه شاعرچندتائی‌ازاین دنیاهای خردرا در کنارهم‌بگذارد، مثل او مثل نقاش است که رنگ‌ها را روی پرده‌گرد می‌آورد . ممکن است چنین بپندارند که شاعر جمله می‌سازد ، اما این ظاهر امر است : شاعر جمله نمی‌سازد ، شیئی می‌آفریند . «کلمات شیئی شده» براثر تداعی‌های ساحرانهٔ‌تناسب وعدم تناسب باهم جمع‌می‌شوند، همچنانکه رنگ‌هاوصداها، وهمدیگرراجذب‌می‌کنند،دفع می‌کنند،«می‌سوزانند» واجتماع آنها «واحد حقیقی شعر» راکه همان «جملهٔ شیئی شده» است به‌وجود می‌آورد .

چه بساکه شاعر نخست «انگاره»[۱] یا طرح کلی جمله را در ذهن دارد وسپس کلمات‌به‌دنبال‌آن‌می‌آید. ولی‌این انگاره هیچ وجه‌مشابهتی باآنچه معمولا «طرح کلام» نامیده می‌شود ندارد ، یعنی که برساختمان معنی نظارت نمی‌کند، بلکه‌تقریباً نظیرهمان«طرح‌آفریننده»ای است که پیکاسو به‌مدد آن، پیش‌ازاینکه دست‌به‌قلم‌مو‌ببرد، «چیز»ی راکه‌بعداًبه صورت‌بندباز یا«آرلکن» (مقلدسیرك)درخواهدآمد درفضانقش‌می‌کند.

به‌شعر ذیل توجه‌کنید :

گریختن، بدانجاگریختن،من‌حس‌می‌کنم که‌پرندگانی‌مست‌اند
اما ، ای دل من ، بشنونغمهٔ ملاحان را [۲]

---

۱ – Schème

۲ ــ قسمتی است‌ازشعر معروف مالارمه بنام «نسیم دریائی» که‌اینگونه آغاز می‌شود:

شهوت اندوهبار است، افسوس! ومن همهٔ‌کتابها را خوانده‌ام
گریختن، بدانجا گریختن! من حس می‌کنم که پرندگانی مست‌اند
از اینکه میان‌کف های ناشناختهٔ دریا وآسمان‌ها هستند
اما، ای دل من، بشنو نغمهٔ ملاحان را.

این «اما» ، که همچون ستونی یکپارچه در آستانهٔ جمله سر بر آورده است ، مصراع دوم را به‌مصراع اول پیوند نمی‌دهد، بلکه رنگی به آن می‌زند که معنای باریکی حاکی از استثناء و شرط وقید رامی‌رساند، نوعی «احتیاط وملاحظه‌کاری» که‌درسرتاسر مصراع اثر می‌بخشد. برهمین وجه، بعضی از شعرها با «و» شروع می‌شود. این‌حرف ربط ، درذهن ، دیگرعلامت عملی نیست که باید انجام بگیرد ، بلکه اثر آن برسرتاسر بندشعر گسترده می‌شود تا کیفیت مطلقی حاکی از «پیوستگی» و«تداوم» به آن ببخشد. در نظر شاعر ، جمله طنینی، طعمی دارد ؛ شاعر مزه‌های سوزآور «دلیل مخالف» را، احتیاط وملاحظه‌کاری را ، تفکیک‌وافتراق را از خلال این جمله ــ وبه‌منظور چشیدن خود این مزه‌ها ــ می‌چشد ، آنهارا تاحد مطلق می‌رساند واز آنها خصائص واقعی جمله رامی‌سازد، وجمله تماماً رنگ «دلیل مخالف» را می‌گیرد بی‌آنکه تصریح شود که این مخالفت به‌چه سبب است واین‌ایراد برچیست.

دراینجا ماهمان روابط التزام متقابل را که در سطور پیش اشاره کردیم[1] که میان‌لفظ شاعرانه‌ومعنای‌آن‌وجود دارد بازمی‌یابیم: مجموعهٔ کلمات انتخاب شده همچون تصویرشاعرانه[2] اجرای وظیفه می‌کند ، تصویر شاعرانه‌ای که نمایشگر معنای باریک «استفهام» یا «حصر»است[3]

۱ ــ رجوع شود به صفحهٔ ۲۲ وتوضیح ذیل‌آن.

۲ ــ مع‌التأسف در زبان فارسی کلمه‌ای‌که کاملاً برابر image فرنگی باشد نیست. ناچار ... «تصویر» یا«تصویر شاعرانه» ترجمه‌کردیم و گاهی‌هم، به‌مناسبت، «تشبیه» یا«استعاره». این کلمه مطلق تشبیه واستعاره و کنایه ومجازرا می‌رساند. دکتر پرویز خانلری لفظ «خیال» را به‌ازای‌آن آورده است که‌شاید ازمعادل‌های دیگر مناسب‌تر باشد.

۳ ــ «استفهام» درچند سطر بعد روشن خواهد شد و «حصر» اشاره است به‌همان‌کلمهٔ «اما» در شعر مالارمه.

و، ازسوی دیگر، استفهام متقابلاتصویرشاعرانهٔمجموعهٔ کلام است که حد ومرزش را همان استفهام مشخص کرده است.

همچنانکه دراین بیت ستایش انگیز :

ای فصل‌ها ! ای قصرها !
کدام روح است که بی‌عیب باشد ؟

هیچکس مورد سؤال قرار نگرفته است، هیچکس نیز سؤال نمی کند: شاعر غایب‌است[1].وسؤال‌پذیرای‌پاسخ نیست یا، بهتربگوئیم، خود پاسخ خویش است. پس آیا سؤال‌کاذب است؟ یعنی شاعر به اصطلاح تجاهل العارف کرده است؟ ولی این خیالی سخت باطل‌است

۱ـ ولی‌آیا «حضور» شعر به‌واقع‌حاکی‌از «غیاب» شاعراست؟مسلماً غرض سارتر این نیست که شعر ازهیچ زاده می‌شود ودرفضا، درخلاء، معلق‌می‌ماند. غرض اوچیز دیگری است: غایب بودن شاعر در زمینهٔ «ارتباط» است؛ شعر مکث است، توقف در ارتباط است. این معنی، حتی سالها پس از انتشار «ادبیات چیست؟»، در طی مصاحبه‌ای که با عنوان «نویسنده وزبانش» در سال ۱۹۶۵ چاپ شده است، به‌انحاء مختلف برزبان سارتر جاری می‌شود: «شعر لحظهٔ بازدم است که آدمی به‌خویش بر می گردد» یا: «بگمان من لحظهٔشاعرانه همیشه لحظهٔ مکث است واغلب اوقات، درآغاز، لحظهٔ ترحم برخویشتن است، لحظهٔ خود شیفتگی ودلجوئی‌ازخویش است، لحظه‌ای که‌امیال ازخلال کلمات، اما در ورای خاصیت ارتباطی‌آنها، عینیت وجسمیت می‌یابند.» ویا: «شعرلحظهٔ درون نگری (Intériorité) است و شاید بتوان گفت که در حکم لحظهٔ توقف گردش خون (stase) دربدن است.» وبه دنبال آن می گوید: «دراین معنی، نثر فراتررفتن ازحدشعراست.» زیراپس‌ازلحظهٔ مکث (که درحکم‌تأمل کردن ودرخود رفتن وبسوی دنیای مصفای کودکی باز گشتن وخودرا باز یافتن‌است) ارتباط دوباره به‌جریان می‌افتد، پیش می‌رود، حق خودرا می‌طلبد. این معنی در سطور آینده روشن خواهد شد.

که بپنداریم که «مقصود» رمبو [1] این بوده است که بگوید : همه کس معایبی دارد . به‌قول برتون[2] درمورد سن‌پول‌رو [3] : «اگر مقصودش این بود همین را می‌گفت .» ودرعین حال «مقصودش» چیز دیگری هم نبوده است. شاعر سؤال مطلقی کرده است؛ به‌کلمهٔ زیبای «روح»هستی استفهامی بخشیده‌است.واینست استفهامی که شیئی شده است،همانگونه که اضطراب تنتوره آسمان زرد شده بود . پس این دیگر «دلالت» نیست ، «جوهر» است ، «ذات متعین» است ؛ جسمی است که از بیرون دیده می‌شود، و رمبو ما را دعوت می کند که بااوآنرا ازبیرون ببینیم. غرابتش از آنجاست که ما ، برای دیدنش ، خود را در آن سوی جبر زندگی بشرقرار می‌دهیم ، یعنی درسوی خدا .

چون حال براین‌منوال‌باشد،پس چه‌حماقتی بالاترازآنکه‌متوقع التزام شاعرانه باشیم ؟ البته عواطف وحتی شهوات ـ ونیز خشم، غیظ اجتماعی، کین‌سیاسی-منشاء وجود شعراست.امااین عواطف‌واحساسات دراینجا به‌همانگونه بیان نمی‌شوند که مثلا درفلان هجویهٔ سیاسی یا در اعتراف به‌گناهان نزدکشیش. نثرنویس همچنانکه احساسات خود رابه قلم می‌آورد آنها را می‌شکافد وروشن می کند. اما شاعر، به‌عکس،اگر

---

۱ ــ Rimbaud ــ از بزرگترین شعرای فرانسه واز اعجوبه های نوابغ عالم‌که اشعار خودرا از پنج سالگی تا نوزده سالگی سرود وازآن پس بکلی‌دم فروبست (۱۸۹۱ - ۱۸۵۴) . او و مالارمه را دو سرچشمهٔ اصلی شعر معاصر فرانسه ، می‌دانند.

۲ ــ Breton ــ آندره برتون - شاعر ونویسنده ومحقق فرانسوی، پایه‌گذار و پیشوای مکتب سوررئالیسم (۱۹۶۶ - ۱۸۹۶) .

۳ ــ Saint-Pol Roux ــ شاعر و نمایشنامه نویس فرانسوی (۱۸۸۱ــ ۱۹۴۰). سوررئالیست‌ها، درکار بهره‌برداری‌از«عالم‌رؤیا» و«عالم‌بیخودی» ، نسب خودرا به‌او می‌رسانند.

هم احساساتش را درقالب اشعارش بریزد دیگر آنها را بازنمی‌شناسد: کلمات به‌احساسات او می‌آویزند و درآنها می‌خلند و آنها را دگرگونه می‌سازند ومسخ می‌کنند؛ ولی برآنها دلالت نمی‌کنند، حتی درچشم خود شاعر. عاطفه به‌صورت شیئی درآمده‌است، واینك تیرگی و کدورت اشیاءرا به‌خودگرفته وماننده‌مهٔ اشیاء حاجب ماوراء شده است، وبراثر خواص متضاد وابهام آمیزالفاظی که در چهارچوبهٔ آنها محصور افتاده آشفته و مبهم‌گشته است. وانگهی، مهم‌تر از همه آنکه: در هرجمله و هر بیت چیزی هست بسی بیش از آنچه از خود الفاظ برمی‌آید، همچنانکه‌در آسمان زردبالای جل‌جتا چیزی‌بیش‌ازاضطرابی‌ساده‌هست. کلمه یا «جملهٔ شیئی شده»، که مانند همهٔ اشیاء لایزال و تمامی ناپذیر است، از هرسو براحساسی که‌آنرا انگیخته است طغیان می‌کند وازحد ومرز آن می‌گذرد.

درچنین جائی که خواننده را ازمحدودهٔ جبرزندگی بشری‌بیرون می‌آورند واز او می‌خواهندکه بانگاهی خدائی به‌زبان از پشت بنگرد چگونه می‌توان امید داشت که خشم یا شوق سیاسی او را برانگیزند؟ به‌من ایراد خواهید کرد که چرا شاعران دوران مقاومت مخفی و مبارزهٔ فرانسه باآلمان‌را فراموش می‌کنم، چرا پیرامانوئل [1] را ازیاد می‌برم. نه، فراموش نکرده‌ام، اتفاقاً درست درهمین‌جا می‌خواستم‌درتأئیدمدعای خود از آنان نام ببرم!

***

۱ - P. Emmanuel - شاعر و رمان‌نویس ومحقق‌معاصرفرانسوی (متولد ۱۹۱۶) که در دوران مقاومت شهرت فوق‌العاده داشت‌اماپس ازآن تااندازه‌ای درمحاق فراموشی افتاد.

برای درك علت وشناخت منشاء اتخاذ این رفتار نسبت به‌زبان ، چند نکتهٔ اساسی ذیل را به‌اختصار ذکر می کنم .

شعر، دراصل ، اسطورهٔ انسان را می‌سازد وحال‌آنکه نثرنویس چهرهٔ اورا می کشد[1]. اعمال‌آدمی که درعالم واقع وابستهٔ حوائج او و موقوف‌سودی است که‌از آنها برمی‌آید،از لحاظی درحکم وسیله‌است. از همین روست که خود عمل‌ناچیزمی‌شود ونتیجهٔ عمل اهمیت‌می‌یابد: هنگامی که من دستم‌را درازمی کنم تا قلم‌را بردارم ازاین عمل خودجز احساسی لغزان ومبهم آگاهی دیگری‌ندارم، زیراکه‌من فقط‌قلم‌رامی‌بینم واز هرچه جزآن غافلم. بدینگونه انسان به مناسبت هدف‌هائی که دارد باهستی خود «بیگانه» می‌شود .

شعراین نسبت‌را معکوس می کند. یعنی جهان‌واشیاء اهمیت‌خود را ازدست می‌دهند وفقط بهانهٔ عمل قرار می‌گیرند وعمل، خود غایت‌و هدف خود می‌شود . جام روی میز است برای اینکه دختر جوان با حرکت ظریف دستش در آن آب بریزد ، و نه آنکه حرکت دست او وسیلهٔ‌ریختن‌آب درجام‌باشد. جنگ «تروا» برای‌آن رخ داد که‌هکتور وآشیل بتوانند بایکدیگر نبرد دلیرانه کنند.[2] اینجاست که عمل ازهدف خود دور می‌افتد ، هدف محوومبهم می‌شود ، وعمل به‌صورت دلاوری

---

۱ ـ برای توضیح معنای « اسطوره » و تفاوت آن با «مدینهٔ فاضله» و «تمثیل» و «چهره» رجوع شود به‌لغتنامهٔ‌آخر کتاب، ذیل کلمهٔ «اسطوره».

۲ ـ «تروا» شهری بوده‌است درآسیای صغیر که، بنا بر روایات کهن ، میان‌آن ویونان جنگی‌در گرفت که ده‌سال به‌درازا کشید وبا کشته شدن «هکتور» (شجاع‌ترین جنگاوران‌تروا) و«آشیل» (سرکردهٔ‌دلاوران یونان) ونابود شدن شهر به پایان رسید. ماجرای این‌جنگ موضوع کتاب «ایلیاد» اثر همر شاعر یونانی است.

یا رقص درمی‌آید.[1]

بااینحال، شاعر هرچند نسبت به توفیق در اقدام وتیل به هدف بی‌اعتناست‌لیکن‌تاپیش ازقرن‌نوزدهم‌باجامعه‌ای که در آن زیست‌می کند مجموعاً همراه وهمرأی است. البته زبانرا برای منظوری که نثرداردبه کار نمی‌برد، اما به‌زبان همان اعتماد واتکای نثرنویس را دارد. پس از آنکه جامعهٔ بورژوازی برسرکار می‌آید شاعر بانثرنویس هم سنگر و همرزم می‌شود تادربرابر آن جبهه بگیردواعلام‌کندکه درچنان‌جامعه‌ای نمی‌توان زیست. البته‌کار او همچنان ساختن اسطورهٔ آدمی است، اما از جادوی سفیداینك به‌جادوی سیاه می‌پردازد[2]. انسان همچنان‌به‌عنوان غایت مطلق عرضه‌می‌شود،اما به‌سبب‌توفیق در اقدام هرروز دراجتماعی که پایه‌اش برسودمندی است فروترمی‌رود.

لکن آنچه زیربنای‌اعمال اوست وپرداختن اورا به‌اسطوره‌میسر می‌دارد دیگرکامیابی نیست بلکه شکست است. تنها شکست است که، گوئی باایجاد حایل در برابر رشتهٔ بی‌پایان طرح‌هایش، اورا به‌خود و به‌صفای‌نخستینش‌باز می‌گرداند.جهان‌بی‌اهمیت می‌شود؛وجودش اینك درحکم بهانه‌ای است برای شکست. اشیاء دارای غایت و مقصودی می شوند: غائیتشان در اینست که راه را برانسان ببندند واورا به خودش بازگردانند. البته غرض شاعرآن نیست که شکست و تباهی را خود-

۱ ـ **پل والری** تقریباً عین همین نظر رادرمورد شعر ونثر داشت.شعر را به‌رقص‌کردن ونثررابه‌راه رفتن تشبیه می کرد ومی‌گفت که راه رفتن‌معمولا بسوی مقصدی‌است وحال‌آنکه رقص مقصدی ندارد ورقص‌کنان به مقصدی رفتن مضحك خواهد بود. پس هدف رقص همان خود رقص است.

۲ ـ جادوی سفید احضار فرشتگان‌است وجادوی‌سیاه احضار اهریمنان، وبنا براین عامل‌این یك مورد رعب ولعن وطرد جامعه است.

سرانه‌واردسیرجهان کند. حقیقت اینست که چشم اوفقط شکست وتباهی رامی بیند.

طرح‌های آدمی دورو دارند : روئی کامیابی وروئی شکست. به عبارت دیگر: شکست وکامیابی پابه‌پای هم درزندگی بشرپیش می‌روند. برای درك ماهیت این حقیقت دوگانه، شیوهٔ دیالکتیك[1] کافی نیست: باید هم کلمات واصطلاحات را وهم‌قالب‌های تعقل را انعطاف داد. من روزی سعی خواهم کرد تا این واقعیت عجیب یعنی «تاریخ» را تشریح کنم که نه امری است عینی ونه هرگز امری کاملا ذهنی، ودرآنجاست که دیالکتیك مورد انکار و رسوخ وسایش یك نوع «ضددیالکتیك» قرار می‌گیرد که خود در عین حال دیالکتیك است.[2] اما این کار فیلسوف است . معمولا آدمی هردوروی ژانوس[3] رانمی‌بیند : مردعمل روی موفقیت‌رامی‌بیند وشاعر روی شکست را.

هنگامی که ابزارهامی‌شکند ووسائل ازحیزانتفاع می‌افتدونقشه‌ها نقش برآب می‌شود و کوشش‌ها عقیم می‌ماند، ناگهان جهان که دیگرنه تکیه‌گاهی‌دارد ونه‌راهی صفائی کودکانه‌ولطافتی‌ترسناك می‌یابد، وآنگاه به‌منتهای واقعیت خود می‌رسد، زیرا که برآدمی فشاری خردکننده‌وارد

---

۱ - برای توضیح معنای «دیالکتیك» رجوع شود به‌لغتنامهٔ آخرکتاب.

۲ - ظاهراً این همان طرحی‌است که عاقبت درسال ۱۹۶۰ یانوشتن کتاب «نقدعقل دیالکتیکی» عملی شد (غرض ازعقل دیالکتیکی جنبش تاریخ است در درلحظه‌ای که خودرا می‌سازد و بخودآگاهی می‌یابد). این کتاب‌ناتمام است .

۳- Janus - شاه افسانه‌ای«لاسیوم»(درایتالیا) است که، برطبق‌اساطیر، یکی ازخدایان راکه‌ازآسمان رانده شده بود به‌خانهٔ خود پذیرفت وبه‌پاس‌این خدمت نیروی بینائی شگفت انگیزی یافت که به‌مددآن می‌توانست درآن واحد هم گذشته رابیبند وهم‌آینده را. این نیروی دوگانه رابه‌شکل سری که دوچهره دارد تجسم داده‌اند وهرچیز راکه دو رویه باشد به‌ژانوس تشبیه می‌کنند.

می‌سازد[۱] ؛ وهمچنانکه عمل در هرحال به امور جهان کلیت و عمومیت می‌بخشد شکست واقعیت فردی امور را به آنها بازمی‌گرداند. اما درست درهمین‌جاست که ناگهان‌ورق برمی‌گردد وشکست، دربن‌بست آخرین، به‌صورت اعتراض برجهان وتملك آن درمی‌آید .

اعتراض برجهان : از آنرو که ارزش آدمی بالاتر است‌از آنچه اوراخرد می‌کند[۲]؛این اعتراض مانند عمل مهندس پاسدارجنگی نیست

۱ ــ شاید بهترین‌مثالی که دراین مورد بتوان آورد «اسطورهٔ سیزیف» باشد، برطبق تفسیری که آلبر کامو ازآن کرده است. خدایان سیزیف را محکوم‌کرده بودندکه پیوسته صخره‌ای را ازدامنهٔ کوهی تاقله بالا ببرد، اما چون صخره به‌فرازمی‌رسید باز به نشیب‌فرو می‌غلتیدوسیزیف ناچارتاابدالآباد می‌بایست این فعل عبث راتکرارکند. کاموا سطورهٔ سیزیف رانمایشگرسرنوشت دردناك بشرمی‌داند،اما آگاهی به‌حتمیت‌شکست‌رامقدمهٔ پیروزی وحتی‌خوشبختی اومی‌شمارد. چنانکه‌خود می گوید: «سیزیف‌دوباره بسوی‌دشت سرازیرمی‌شود، هنگام‌این‌بازگشت، هنگام‌این‌وقفه‌است که سرنوشت‌اومرابسوی خودمی‌کشد... من این مرد را می‌بینم‌که باگامهای سنگین اما شمرده به صوب شکنجه‌ای که پایانش‌را نمی‌داند فرود می‌آید. این زمان، که بمنزلهٔ ساعت‌استراحت است و حتمیت رجعت آن چون حتمیت شوربختی اوست ، زمان شعور وآگاهی است. سیزیف درهرکدام ازاین‌لحظات که قله‌هارا ترك می گوید واندك اندك به قعر کنام خدایان فرو می‌رودازسرنوشت خودبالاتراست، ازصخرهٔ خود نیرومندتر است.اگر این افسانه سوگناك است ازآنست که قهرمانش آگاه است. اگر در هرگام امیدپیروزی دلگرمش می‌ساخت رنجش‌درکجا می‌بود؟ سیزیف، ناتوان وعاصی، بربیکرانگی زندگی درد زده خودآگاه‌است وهنگامی‌که ازکوه‌فرود می‌آید دراندیشهٔ همین است. هشیاری و بصیرتی‌که می بایست آلت شکنجهٔ او باشد درعین‌حال مسبب پیروزی او می‌شود. سرنوشتی نیست‌که نتوان باتحقیر بر آن غالب‌آمد.» ودرپایان چنین نتیجه می گیرد: «باید سیزیف را خوشبخت انگاشت.» (رجوع شود به‌کتاب «اسطورهٔ سیزیف»، فصلی بهمین نام.)

۲ــ این‌سخن‌یادآور گفتهٔ معروف‌پاسکال است: «انسان نئی بیش‌نیست، یعنی ناتوان‌ترین موجود طبیعت، اما نئی است‌که می‌اندیشد. نیازی نیست که ←

که برجزئی ازواقعیت وارد شود، بلکه اعتراضی است براشیاء در اوج واقعیتشان ، در واقعیت لبریزشان ، اعتراضی است که در وجود خود شخص شکست خورده متجلی ومتجسم است : هستی شخص مغلوب‌بدر حقیقت نمودار پشیمانی جهان است .

تملك جهان : از آنرو که جهان چون از صورت آلت موفقیت بیرون رود به‌صورت ابزار شکست درمی‌آید، وآنگاه پوچی‌وبی‌هدفی خود را ازدست می‌دهد ولامحاله دارای غایتی می‌شود ؛ این غائیت را باید ازروی‌ضریب‌ضدیت‌ومخاصمت‌جهان‌باانسان‌سنجید، بدین‌ترتیب که هرچه‌درجهٔ‌دشمنی‌جهان‌بالاتررود اشیاء وامورخصوصیات‌انسانی‌بیشتری می‌یابند . تاجائی که شکست‌خود عین رستگاری می‌شود[1]. نه‌بدان‌معنی

جهان سراسر برای نابودکردن او مجهز شود: ذره‌ای بخار، قطره‌ای‌آب‌برای کشتن‌او کافی‌است. ولی حتی اگر اورا نابودکنند باز انسان شریف‌تر ازعاملی است‌که باعث مرگش شده است. زیراکه‌آدمی می‌داندکه می‌میرد و از برتری وتفوقی که‌جهان براودارد آگاه‌است، و حال‌آنکه جهان‌ازاینهمه هیچ‌نمی‌داند.»

۱ــ می‌گویندکه‌زمانی‌سارتر درنظرداشت‌که‌نمایشنامه‌ای درزمینهٔ‌شکست بنویسد. داستان نمایشنامه از این‌قرار است‌که پدر ومادری یهودی انتظارتولد کودك آیندهٔ خود را دارند وپدر احساس می‌کندکه زندگی او پراز ناکامی و شکنجه وزجرهای جسمی وروحی (یعنی شکست‌های متوالی ومتداوم) باشد و می‌خواهد اورا درجنین بکشد، ولی مادر رضا نمی‌دهد. پیش از آغاز نمایش، شیطان پدیدار می‌شود وبه‌پدرحق می‌دهد وپیشگوئی می‌کندکه اگر پسر به‌دنیا آید روی خوشی نخواهد دید. مادرباز هم تن به‌سقط او نمی‌دهد. آنگاه نمایش آغازمی‌شود وجریان زندگی‌این کودك را شرح می‌دهدکه عیناً به‌همان‌صورتی است‌که پدراحساس وشیطان‌پیشگوئی کرده بود. لیکن این زندگی به‌جای‌آنکه مظهرشکست باشدعین‌موفقیت‌می‌شود، زیراکودك‌از خلال‌همهٔ شکست‌هاوحرمان‌ها آزادی را به‌دست می‌آورد و شخصیت واقعی خود را پرورش‌می‌دهد : شکست‌های پیاپی نه تنها به نامرادی نمی‌انجامد ، بلکه به شکفتگی‌کامل زندگی منتهی می‌شود .

که شکست مارا به‌سعادتی ورای این جهان رهبری کند، بلکه بدین‌معنی که شکست خودبه‌خود زیرورومی‌شود وتغییرماهیت می‌دهد. فی‌المثل از خرابه‌های نثرزبانی شاعرانه بیرون می‌جهد.

اگرراست باشدکه سخن خیانت است وارتباط میان افرادبشراز راه زبان محال است[۱] آنگاه هرلفظ خود به‌خود وبرای خود فردیت و شخصیتی می‌یابد و آلت شکست مامی‌شود واین حقیقت راکه هیچ‌چیز قابل تفهیم نیست در خود می‌پوشاند. نه‌بدان معنی که چیزدیگری باشد که باید آنرا تفهیم کرد: بلکه چون ارتباط ازطریق نثرباشکست مواجه شود درواقع همان معنای کلمه‌است که به‌صورت نفس «تفهیم ناپذیر»در می‌آید. بدینگونه‌شکست ارتباط خود رسانندهٔ این معنی‌است که‌ارتباط میان افراد بشرممکن نیست؛ وچون طرح‌استفاده‌از کلمات به‌سرانجامی نرسد آنگاه کلام‌جای خود رابه‌کشف وشهودی می‌دهدکه دیگرهدفش سود جوئی وانتفاع‌نیست. واین همان نکته‌ای‌است که به‌صورت‌دیگری درصفحه‌های پیشین‌شرح داده شد (آنجاکه به‌کارهای پیکاسو و به‌نحوهٔ تجلی عواطف هنرمند درآثارش اشاره کردم) ، بااین تفاوت که دراینجا کوشیده‌ام تادرزمینهٔ عام‌تری برای ارزش یابی‌مطلق شکست، که‌به‌گمان من سرچشمهٔ اصلی شعرمعاصر است ، به‌مسئله بنگرم .

این نکته را هم باید افزودکه انتخاب این خط مشی وظیفهٔ‌کاملا مشخصی دراجتماع‌بردوش شاعرنهاده است: درجامعه‌ای که‌کاملامتشکل یامتدین باشد هرشکستی که پیش‌آید یا دولت آنرا می‌پوشاند یا مذهب آنرا درخود حل می‌کند؛دراجتماع نابسامان وبی‌مذهب‌دموکراسی‌های ماوظیفهٔ شعراست که‌شکست رابرگردن بگیرد وآنرا درخودتحلیل‌برد.[۲]

۱ـ رجوع شود به‌نظر موریس بلانشو درذیل صفحهٔ ۱۶ .

۲ـ بایددرنظر داشت که‌کارتراژدی یادروضه وتعزیه واصولا هرنوع‌تجسم ←

حکم شعر حکم بازی‌ای است که در آن هر کس باخت برنده می‌شود، و شاعر اصیل شاعری است که شکست را ولو به قیمت مرگ خود می‌پذیرد تا برنده شود. تکرار می‌کنم که نظر من به شعر معاصر است. تاریخ انواع دیگری از شعر را نشان داده است که البته بررسی پیوند آنها با شعر امروز از موضوع بحث ما خارج است. بنابراین اگر حتماً پای التزام و تعهد شاعر درمیان باشد خواهم گفت که شاعر کسی است که ملتزم به شکست می‌شود. و معنای عمیق وبال یا ملعنتی که شاعر همیشه از آن دم می‌زند و همیشه آنرا حکم سرنوشت یا دخالتی از خارج می‌داند درهمین است، وحال آنکه این کیفیت از عمیق‌ترین انتخاب درونی خود او ناشی شده است، وبنابراین زائیدهٔ شعر او نیست بلکه زایندهٔ آنست.

شاعر به شکست کلی اقدامات بشری اطمینان دارد وشیوه‌ای اختیار می‌کند تا خود در زندگی شکست بخورد، برای اینکه با شکست فردی خود بر شکست عمومی بشر گواهی بدهد. او نیز، چنانکه خواهیم دید، مانند نثرنویس فریاد اعتراض برمی‌دارد. ولی اعتراض نثر به اقتضای پیروزی بزرگتری است و اعتراض شعر به اقتضای شکستی پنهانی که در دل هر پیروزی نهفته است

خارجی رنجها (به‌صورت نمایش یا شعر یا داستان یا نوحه) نیز اساساً همین است. به‌قول **رولان بارت** (R. Barthes، منتقد معاصر فرانسوی): «تراژدی وسیله‌ای است برای پذیرفتن بدبختی بشری وآنرا درمجموع جادادن وبنابراین آنرا موجه و مشروع ساختن (به‌شکل جبر یا حکمت یا تهذیب اخلاق) . امتناع از پذیرفتن تراژدی وجستجوی وسائل فنی برای اغفال نشدن وبه‌دام آن نیفتادن (وهیچ چیز فریبکارتر از تراژدی نیست) امروز از اهم وظایف نویسنده است.» (رولان بارت، دراین سخن، بیشتر به رمانهای **آلن روب گری یه** نظر دارد وغرض از «وسائل فنی» اشاره به‌شیوهٔ نگارش مخصوص این نویسنده است.)

ولی حال که التزام برای شاعر ممنوع است آیا این دلیل است که نثرنویس‌هم از آن معاف باشد؟ چه نسبتی میان این دوهست؟درست است که نثرنویس می‌نویسد وشاعر هم می‌نویسد ، اما میان این دوعمل نوشتن وجه مشترکی‌نیست جزحرکت‌دست که حروف رانقش‌می‌کند. از اینکه بگذریم، دنیای این از دنیای آن یکلی جداست و آنچه برای این صادق است برای آن نیست. غرض ازنثرذاتاً سودجوئی است.من نثرنویس‌را اینگونه تعریف می‌کنم: کسی که‌از کلمات«استفاده»می‌کند. آقای ژوردن [1] برای‌طلبیدن کفش‌های خودنثرمی‌گفت وهیتلربرای‌اعلام جنگ به‌لهستان.[2] نویسنده همان «گوینده» است ، یعنی کلمات را برای فایده‌ای که از آنها برمی‌آید به‌کار می‌برد: نشان می‌دهد، ثابت می‌کند، فرمان می‌دهد، استفسار می‌کند ، جواب رد می‌دهد، تمنا می‌کند،دشنام می‌دهد ، متقاعد می‌کند، افکار خود را به‌ذهن دیگران رسوخ می‌دهد . اما اگر کسی معنی‌را از کلمات‌بردارد البته شاعرنمی‌شود، بلکه‌نثرنویسی می‌شود که سخن‌های باطل می‌گوید .

۱ ـ اشاره به‌قهرمان یکی از نمایشنامه‌های معروف مولیر موسوم به «بورژوای‌اشراف‌منش»(Bourgeois gentilhomme). آقای«ژوردن»(Jourdain) سوداگر نوکیسه‌ای‌است که می‌خواهد به‌سلك اشراف درآید. روزی‌به‌منشی‌اش دستور می‌دهد که‌ازجانب او به‌بانوئی ازخاندان بزرگ نامهٔ عاشقانه‌ای‌بنویسد. منشی می‌پرسد که‌نامه به‌شعر باشد یا به‌نثر. آقای ژوردن در می‌ماند که شعرونثر چیست. منشی توضیح می‌دهد که سخن یاشعراست یانثروآنچه شعرنباشد لاجرم نثراست. آقای ژوردن می‌پرسد: «مثلا وقتی من به‌خادمم می‌گویم کفش‌هایم را بیاور، شعرمی‌گویم‌یا نثر؟» وهمینکه جواب می‌شنود که این جمله به‌نثراست با شگفتی وشیفتگی فریاد برمی‌آورد: «عجب! پس من چهل‌سال است‌نثرمی‌گویم وخود خبرندارم ؟»

۲ـ اشاره به‌آغاز جنگ جهانی دوم (اول سپتامبر ۱۹۳۹) که بااعلام جنگ آلمان به‌لهستان درگرفت.

بدیهی است که در هر شعری گونه‌ای نثر هست، یعنی مقداری کامیابی وموفقیت ؛ وبه‌عکس: خشك‌ترین نثرها اندکی شعردر خود دارد، یعنی گونه‌ای شکست وناکامی. هیچ نثرنویسی نیست، حتی درمیان روشن‌بین‌ترین و هشیارترین نویسندگان ، که آنچه می‌خواهد بگوید همه را «کاملاً» بفهمد . همیشه بیشتر یا کمتر از آنچه باید می‌گوید . هرجمله یك نوع شرط بستن است، یك نوع خطر کردن است. هرچه نویسنده بیشتر بکاود وبیشتر ناخن بزند کلمه رمنده‌تروچموش‌تر می‌شود. همچنانکه والری[1] نشان داده است، هیچکس نیست که هیچ کلمه‌ای را تا کنه آن درك کند. بدینگونه ، هر کلمه ، در آن واحد ، هم برای معنای مشخص ومتداولش به‌کار می‌رود وهم برای بعضی طنین‌های مبهمش ، وحتی می‌خواهم بگویم : برای قیافهٔ ظاهرش . والبته خواننده هم به این کیفیت حساس است . واینجا دیگرما درحیطهٔ ارتباط مشترك ومتقابل نیستیم ، بلکه‌قدم به‌وادی ظرافت وتصادف نهاده‌ایم. سکوت‌های نثرشاعرانه است، زیرا سرحد نثروناتوانی ارتباط را نشان می‌دهد.

آنچه اینجا دربارهٔ شعرخالص (یعنی حدنهائی شعر) ونثرخالص (یعنی حدنهائی نثر) آوردم فقط فرضی ذهنی بود برای وضوح مطلب. با وجوداین، نباید نتیجه گرفت که‌شعرونثردوانتهای یك‌خط مستقیم‌اند که‌با طی‌مراحل‌میانین می‌توان ازاین‌به آن وازآن‌به‌این رسید. اگر نثرنویس بخواهد کلمات‌را بیش ازاندازه نازونوازش کند رشتهٔ سخن می‌گسلد و کار به‌یاوه‌سرائی وپریشانگوئی می‌کشد. واگرشاعر حکایت کند یادلیل بیاورد یا تعلیم بدهد شعربه‌کار نثرپرداخته است وشاعردست رامی‌بازد.

---

۱ – Valéry – از بزرگترین شاعران ومحققان قرن بیستم فرانسه است که شاید آثارش بالاترین تأثیررا درنویسندگان وشاعران نسل او ونسل بعد ازاو کرده باشد (۱۹۴۵–۱۸۷۱)

شعر و نثر دستگاههائی پیچیده و مختلط و ناخالص‌اند ، ولی در هرحال مرزمیان آنها مشخص است .

***

ما تا اینجا زبان را به‌اندازه از پشت دیدیم ، اینك مقتضی است که آنرا ازرو بنگریم .

فن نثردرتفکرمنطقی به‌عمل می‌آید وبر کلام وارد می‌شود، پس طبعاً از جنس دلالت است . یعنی که الفاظ نخست شیئی نیستند ، بلکه مابه‌ازاء اشیاءاند. ابتدا سخن برسردانستن این نیست که آیا الفاظ به‌خودی خود خوش آیندند یا بدآیند، بلکه آیا به‌درستی برفلان شیئی جهان یا برفلان مفهوم رهنمونی می کنند یانه. بدینگونه است که بساما اندیشه‌ای درذهن داریم که آنرا ازطریق سخن به‌ما آموخته‌اند، اما ما نمی‌توانیم حتی یك لفظ ازالفاظی را که ناقل آن اندیشه بوده‌اند به‌یادآوریم.

نثر درو هلهٔ نخست «رفتارذهن» است: وقتی نثرهست که، به‌اصطلاح والری، نگاه ما ازخلال لفظ بگذرد همچنان‌که آفتاب ازخلال شیشه. هنگامی که کسی درخطریادرمحظور است به‌هرابزاری دست می‌آویزد. چون خطر گذشت دیگر حتی به‌یاد نمی‌آورد که آن ابزار چکش بوده است یا کندهٔ درخت. وانگهی هرگزبدان آگاهی نیافته است: آنچه‌لازم داشته فقط وفقط ادامهٔ تنش بوده است، وسیله‌ای برای‌رساندن دستش‌تا بلندترین شاخه؛ انگشتی دیگریاپائی دیگربوده است یا خلاصه‌وظیفه‌ای از وظایف اعضایش که آنرا دروجود خود تحلیل برده است. زبان نیز ازهمین سنخ است: کاسهٔ لاکی ما وشاخك ماست، مارا دربرابردیگران حفظ می کند وازحال آنان باخبرمی‌سازد. زبان امتداد حواس ماست ،

چشم سومی است که درباطن همنوع ما می‌نگرد.

ما در زبان همانگونه قرار داریم که درتنمان . ما آنرا بی‌اختیار وخود به‌خودحس می‌کنیم وازحدآن برمی‌گذریم تا به‌هدف‌های دیگر برسیم، برهمان‌وجه که دست‌ها وپاهای‌خودرا حس‌می‌کنیم.چون‌دیگری آنرا به‌کارببرد ما آنرا درك می‌کنیم برهمان وجه که اندام‌های دیگری را درك می‌کنیم . کلمه‌ای هست که در آن زیسته‌ایم و کلمه‌ای‌که به‌آن برخورده‌ایم. اما هردوحال در جریان تأثیر و تأثر متقابل است : از من بردیگری یا از دیگری برمن. سخن لحظه‌ای خاص از لحظه‌های عمل است وبیرون از حیطهٔ عمل قابل فهم نیست. برخی ازکسانی‌که به‌علت عارضه‌ای قوهٔ تکلم خود را از دست داده‌اند از هرنوع اقدام و از فهم موقعیت‌ها وازایجاد روابط عادی باجنس‌مخالف نیز وامانده‌اند.دربطن این عجز جسمی ، تباهی زبان فقط درحکم انهدام یکی از دستگاههای منسجم بدن‌است: ظریف‌ترین وظاهرترین آنها.

پس اگربه حقیقت‌نثرفقط وفقط وسیله‌ای ممتاز باشدبرای‌اجرای پاره‌ای اعمال، اگرفقط‌کارشخص شاعراین باشدکه الفاظ رابدون‌غرض انتفاعی نظاره‌کند، در این صورت حق است‌که در ابتداء از نثرنویس پرسیده شود : برای چه منظوری می‌نویسی؟ دست به‌چه اقدامی زده‌ای وچرا این اقدام مستلزم توسل به‌نگارش بوده است ؟

واین اقدام به‌هیچ صورت ممکن نیست‌که به‌منظورنظارهٔ محض باشد. زیرا که مکاشفه سکوت است و غایت زبان ایجاد ارتباط . البته می‌توان نتایج مکاشفه‌را «ثابت‌ومستقر» کرد، امادراین صورت چندکلمه که به شتاب برصفحهٔ‌کاغذ آورده شودکافی است : همین بس است تا نویسنده منظور نظرخود را به‌یادآورد وآنرا بازشناسد. ولی اگر الفاظ به‌صورت جمله وباقصد ایضاح معانی‌درکنارهم‌گردآیندناچار تصمیمی

ورای مکاشفه وحتی ورای زبان در آن مدخلیت داشته است: تصمیم بر تحویل نتایج به‌دست آمده به‌دیگران. وازهمین تصمیم است که باید، درهرمورد، دلیل و برهان خواست. وهمان عقل سلیمی که عقلای قوم به آسانی فراموشش می‌کنند پیوسته این را حکم می‌کند. مگر نه رسم براینست که از همهٔ جوانانی که عزم نوشتن دارند این سؤال اصولی را بکنند: «آیا چیزی برای گفتن دارید؟» که مراد از آن اینست: چیزی که به‌گفتن بیرزد. واما جز با رجوع به‌دستگاه ارزش‌های متعالی[1] چگونه می‌توان دریافت که آن چیز به‌گفتن می‌ارزد یا نمی‌ارزد؟

وانگهی، «سبک پرستان»[2] چون فقط به‌آن‌سازمان ثانوی‌وفرعی، یعنی به «لحظهٔ کلام» نظردارند، دچاراشتباه فاحشی‌می‌شوند: می‌پندارند که سخن نسیمی است که به‌نرمی برسطح اشیاء می‌وزد و آنها را مس می‌کند بی‌آنکه درآنها تغییر وتبدیلی بدهد، و سخنگو فقط «شاهد» محضی است که مشاهدهٔ سلیم خود را درکلمه‌ای خلاصه می‌کند.

سخن‌گفتن عمل‌کردن است: هرچیز که ازآن نام برده شوددیگر عیناً همان‌چیزنیست: پاکی‌وسادگی خودرا ازدست‌داده‌است. اگرشما از رفتار کسی نام ببرید آنرا براو آشکار می‌کنید: او خودش را می‌بیند. وچون، درعین حال، از آن برای دیگران هم نام می‌برید او در همان لحظه که خود را «می‌بیند» نیزخود را «دیده شده» می‌بیند وعمل ساده و سربسته‌ای که انجام می‌داده ودرحین انجام دادن فراموش می‌کرده‌است ناگهان بزرگ می‌نماید وزندگی عظیمی می‌یابد،هم برای صاحبش‌وهم برای دیگران،وبه‌عالم عینی‌می‌پیوندد وابعادتازه‌ای می‌پذیردوبه‌صورت جزئی از اجزاء هیئت مجموع درمی‌آید. پس بدینقرار چگونه انتظار

۱– Transcendant

۲– Stylistes

دارید که آن کس برهمان منوال عمل کند؟ یا از سرعناد وبابصیرت کامل در رفتارخود پامی‌فشارد ویا از آن چشم می‌پوشد .

بدینگونه چون سخن می‌گویم با همان طرحی که برای تغییر و تبدیل موقعیت ریخته‌ام آن موقعیت را آشکار می‌کنم. من آنرا برخودم وبردیگران آشکار می‌کنم تا آنرا تغییردهم . من به‌میان قلب آن نشانه می‌روم و آنراازاین‌سو به آن سوسوراخ می‌کنم وسپس زیرنگاههاثابت می‌دارم . اینك آن درقبضهٔ‌اختیارمن است. من با هر کلمه‌ای که می‌گویم اندکی بیشتردر جهان درگیرمی‌شوم و درعین حال اندکی بیشتر از آن سربیرون می‌کشم، زیراکه ازآن برمی‌گذرم وبسوی آینده می‌جهم .

ازاینقرارنثرنویس کسی‌است که به‌نوعی‌شیوهٔ عمل‌ثانوی‌مبادرت می‌ورزد که می‌توان آنرا «عمل آشکارگری» نامید. بنابراین حق است که ازاواین سؤال‌دوم رابکنیم: کدامیك ازجلوه‌های جهان رامی‌خواهی آشکار کنی؟ وبا این آشکارگری چه تغییر وتبدیلی می‌خواهی درجهان بدهی ؟

نویسندهٔ « ملتزم » می‌داند که سخن همانا عمل است : می‌داند که آشکار کردن تغییر دادن است ونمی‌توان آشکار کرد مگر آنکه تصمیم برتغییر دادن‌گرفت. نویسندهٔ ملتزم آن‌رؤیای ناممکن را ازسر به‌در کرده است که نقش‌بیطرفانه وفارغانه‌ای ازجامعه واز وضع بشری‌ترسیم کند. انسان‌موجودی‌است که‌دربرابراو هیچ‌موجودی نمی‌تواند بیطرف‌بماند، حتی خدا. زیرا خدا ، اگروجود می‌داشت ، چنانکه بعضی ازعرفا آنرا دریافته‌اند، نسبت‌به‌انسان «درموقعیت»[1] می‌بود. ونیزانسان آن‌موجودی است که حتی نمی‌تواند موقعیتی رابیندو آنرا تغییرندهد. زیرا نگاهش منجمد می‌سازد یا منهدم می‌کند یا تراش می‌دهد یا ، به‌کردار ابدیت ،

۱ــ برای‌فهم‌معنای«درموقعیت بودن» رجوع شود به‌توضیح‌ذیل‌صفحهٔ ۱۹.

شیئی را درخود شیئی تغییرمی‌دهد. بامهروکین وخشم وترس وشادی‌و برآشفتگی‌وستایش‌وامید ونومیدی‌است که‌انسان وجهان‌درحقیقت‌خود بریکدیگر آشکار می‌شوند.

البته‌نویسندهٔ ملتزم ممکن‌است بیمایه باشد،حتی‌ممکن‌است خود این را بداند، اما چون نمی‌توان بدون طرح توفیق‌کامل چیزی نوشت، اگرهم برکار خود به‌فروتنی بنگردنباید از این نکته غافل شود که چنان اثری به‌وجودمی‌آورد که گوئی باید بزرگترین انعکاس رادرجهان‌داشته باشد. هرگزنباید به‌خود بگوید: «ای بابا! فوقش اگرسه‌هزارتاخواننده داشته‌باشم»،بلکه‌بگوید: «اگرهمهٔ‌مردم‌نوشتهٔ مرامی‌خواندند چه‌می‌شد؟» گفتهٔ موسکا رادربرابر کالسکه‌ای‌که فابریس و سانسورینا [1] راحمل می‌کرد به یاد بیاورد : «اگر ناگهان لفظ عشق میان آنها رهاشود وای برمن.» می‌داند که او کسی است که از چیزی نام می‌برد که هنوز از آن نام نبرده‌اند یا ازچیزی که جرئت نداردنام خود را ببرد؛ می‌داند که لفظ عشق‌ولفظ کین را «رها» می کند ونیز، همراه‌این الفاظ، معانی‌عشق وکین را به‌میان مردمانی‌رهامی کند که هنوزتصمیمی بر ابرازاحساسات خود نگرفته‌اند. می‌داند که الفاظ ، بنابرقول بریس پارن[2]،«تپانچه‌های پر» است . اگر سخن بگوید شلیك می کند . می‌تواند خاموش بماند ، اماچون‌شلیك کردن‌اختیار کندباید که‌این‌کار مردانه‌باشد، یعنی‌هدف‌هائی

۱ـ اشاره به قهرمانهای رمان «صومعهٔ پارم» اثر معروف استاندال ، نویسندهٔ فرانسوی درقرن نوزدهم (۱۸۴۲-۱۷۸۳)، صاحب رمانهای«سرخ و سیاه»، «آرمانس»، «لوسین لوون» وآثارتحقیقی متعدد.

۲ـ Brice Parain ـ نویسنده و محقق وفیلسوف و نمایشنامه‌نویس معاصر فرانسوی (متولد۱۸۹۷)، صاحب کتاب «پژوهش‌هائی دربارهٔ کیفیت و وظایف زبان»(منتشر به‌سال۱۹۴۲).پس‌ازانتشاراین کتاب، سارتر مقالهٔ‌تحقیقی‌مفصلی دربارهٔ‌آن نوشت که درمجموعهٔ Situations مجلد اول به‌طبع رسیده است .

را نشانه رود، و نه چون کودکان، یعنی برسبیل تصادف و با بستن چشم‌ها و برای لذت شنیدن صدای انفجار گلوله.

درسطور آینده خواهیم کوشید تا مشخص کنیم که هدف ادبیات چه می‌تواند باشد. اما ازهم‌اکنون می‌توانیم نتیجه بگیریم که نویسنده چنان طریقی برگزیده است که جهان و بالاخص آدمی را بردیگر آدمیان آشکار کند تاآنان دربرابرشیئی که بدینگونه عریان شده است مسئولیت خود را تماماً دریابند و برعهده بگیرند. درامورحقوقی فرض بر اینست که هیچکس ازقانون بی اطلاع نیست زیرا کتاب مدونی هست و قانون مسطوراست. پس از آن، اختیار با شماست که از آن تخطی کنید، اما خود می‌دانید که به چه خطرهائی تن درداده‌اید.

برهمین‌وجه، وظیفهٔ نویسنده است که کاری کندتا هیچکس نتواند ازجهان بی‌اطلاع بماند و هیچکس نتواند خود را از آن مبرا جلوه‌دهد. وچون نویسنده یك‌بار به دنیای زبان‌اندرشده است دیگرهرگز نمی‌تواند وانمود کند که سخن‌گفتن نمی‌داند: اگرشما وارد دنیای دلالات بشوید دیگرراهی ندارید تاازآن به درآئید. اگر کلمات‌را واگذاریدتا آزادانه درکنارهم بنشینند تشکیل جمله می‌دهند وهرجمله حاوی همهٔزبان است و بر همهٔ جهان دلالت می‌کند. حتی سکوت بر حسب کلمات تعریف می‌شود، همانگونه که مکث، در موسیقی، معنای خود را از گروه نت‌هائی که آنرا احاطه کرده است می‌یابد. این سکوت لحظه‌ای‌اززبان است. خاموش‌شدن دم‌درکشیدن‌نیست، سرپیچیدن ازسخن‌گفتن‌است، پس خود نوعی سخن‌گفتن است.

بنابراین اگرنویسنده‌ای نسبت به بیان جلوه‌ای ازجلوه‌های جهان طریق‌خاموشی‌گزیندیا، برطبق اصطلاحی که دراین مورد بسیاررسانندهٔ معناست، آنرا «به سکوت برگذارکند»، حق داریم که از او این سؤال

سوم را بکنیم : چرا این را گفته‌ای و نه آنرا و ـ حال که سخن می‌گوئی تا تغییر بدهی ـ چرا می‌خواهی این را تغییر بدهی و نه آنرا ؟

اینهمه مانع آن نیست که نوشتن اسلوبی داشته باشد . هر کس که عزم کرده باشد تا بعضی مطالب را بگوید نویسنده نیست ، نویسنده آن کس است که طریقی برگزیند تا آنها را به شیوه‌ای خاص بگوید . و ارزش نثر البته بسته به سبک است . اما سبک باید ناپیدا باشد . چون الفاظ شفاف‌اند و نگاه از آنها گذر می‌کند ، کاری سخیف و مهمل است که در میان آنها شیشه‌های تار بگذاریم . زیبائی در اینجا نیروئی لطیف و نامحسوس است . در پردهٔ نقاشی نخست همان زیبائی است که به چشم می‌خورد ، اما در کتاب پوشیده می‌ماند . همچون لطافت صدا و جذابیت چهره اثر القائی دارد : فشار نمی‌آورد ، مقید نمی‌کند ، ذهن را بی‌آنکه خبردار شود متمایل می‌سازد و به سوئی سوق می‌دهد ، و آنگاه که خواننده می‌پندارد که به منطق کلام گردن نهاده است در حقیقت مفتون جاذبه‌ای شده است که نمی‌بیند . آداب نماز ایمان نیست ، وسیله ساز آن است . هم‌آهنگی کلمات و زیبائی آنها و توازن جملات نیز وسیله ساز انفعالات خواننده است ، یعنی زمینهٔ ذهنی اورا بی‌آنکه هشیار شود «می‌چیند» و همچون نماز یا موسیقی یا رقص ، عواطف و احساسات اورا نظم و نسق می‌دهد . در نثر ، لذت از زیبائی صافی و خالص نیست مگر آنگاه که مزید بر اصل باشد .

از یاد آوری این حقایق ساده و بدیهی شرم می‌کنم ، اما امروزه چنین می‌نماید که اینها را از یاد برده‌اند . واگرنه این بود آیا کسی پیدا می‌شد تا بیاید و ما را متهم کند که می‌خواهیم خون ادبیات را بریزیم یا ، با بیانی ساده‌تر ، بگوید که التزام به هنر نگارش لطمه می‌زند؟ اگر سرایت شعر به نوعی از نثر موجب آشفتگی اندیشهٔ منتقدان ما نشده بود ، آیا اینان

درصدد برمی‌آمدند تا درزمینهٔ «صورت»[1] بر ما بتازند و حال آنکه ما هرگزسخنی جزدرباب «معنی» نگفته‌ایم ؟ پیشاپیش دربارهٔ صورت‌هیچ نمی‌توان گفت ومانیزهیچ نگفته‌ایم . هرهنرمندی صورت خاص خودرا خود ابداع می کند وپس ازابداع می‌توان دربارهٔ آن داوری کرد. درست است که مضمون[2] القاکنندهٔ سبك است ، اما حاکم بر آن نیست . هیچ سبکی نیست که به نحو «ماتقدم[3]» بیرون از هنر ادبیات ترتیب یابد . ملتزمانه‌ترو ملال آورتر ازاین چیست که کسی قصد کند تا جامعهٔ یسوعیان را بکوبد ؟ پاسکال همین‌را مایهٔ «نامه‌های شهرستانی[4]» خود کرده‌است.

ما حصل کلام آنکه باید دانست دربارهٔ چه موضوعی می‌خواهیم بنویسیم : دربارهٔ پروانگان یا دربارهٔ وضع یهود ؟ وچون آنرا دانستیم باید تصمیم بگیریم که چگونه بنویسیم . غالب اوقات این دو انتخاب امری واحد است ، اما درمورد نویسندگان بزرگ هرگز امر دوم بر امر اول مقدم نمی‌شود . می‌دانم که ژیرودو[5] می‌گفت : «تنها مسئله یافتن

۱ـ Forme (= شکل ، قالب ، صورت) در مقابل Fond (= باطن ، محتوی ، معنی) .

۲ـ Sujet

۳ـ a priori یعنی پیش‌ازتجربه وعمل. درفلسفه ومنطق‌قدیم‌آنرا «اولی» و«لمی» هم گفته‌اند (درمقابل a posteriori = «ماتأخر» یا«غیراولی» و«اتی»، یعنی پس از تجربه وعمل). در این کتاب ، بنا به‌مقتضای کلام ، گاهی این لفظ را به«ماقبل تجربی» ترجمه کرده‌ایم.

۴ـ Les Provinciales هیجده‌نامهٔ هجوآمیزاست‌که پاسکال (فیلسوف ودانشمند ونویسندهٔ فرانسوی در قرن هفدهم) برای دفاع از «ژانسنیست»ها و حمله بریسوعیان نوشته است . این‌کتاب را از نظر شیوهٔ بیان و سبك نگارش یکی از شاهکارهای زبان فرانسه می‌دانند، گرچه ازنظر محتوی سست و کهنه می‌نماید.

۵ـ Jean Giraudoux نویسنده‌ومحقق‌معاصرفرانسوی(۱۹۴۴-۱۸۸۲). اورا یکی از بزرگ‌ترین نمایشنامه نویسان نیمهٔ اول این قرن می‌شمارند.

سبك است ، اندیشه ازپس می آید .» اماخطا می گفت : او کرد واندیشه نیامد !

هرگاه مضامین را چون مسائلی همواره باز و بی انتها ، چون دعوت‌ها وانتظارهائی درنظر آورند درمی‌یابند که هنر در التزام کاستی نمی گیرد ؛ بلکه به عکس : همانگونه‌که فیزیك بر ریاضی دانان مسائل تازه‌ای عرضه می کند که آنان را به ساختن دستگاه تمثیلی [1] تازه‌ای وامی‌دارد ، الزامات همواره تازه شوندهٔ اجتماعیات یا «علم برین» [2] نیز هنرمند را به یافتن زبانی‌نوو‌فنونی‌تازه برمی‌انگیزد . اگرما امروزبسان قرن هفدهم‌نمی‌نویسیم‌ازآنست که زبان راسین و سنتورمون [3] پذیرای سخن‌گفتن‌ازلکوموتیوها یاکارگران نیست . ازاین پس، «سره‌نویسان» [4] شاید ما را ازنوشتن دربارهٔ لکوموتیونهی کنند . اما هنر هرگزبه جانب سره‌نویسان نبوده است .

* * *

اگر اصل التزام همین باشد، چه ایرادی می‌توان بر آن گرفت ؟و علی الخصوص چه‌ایرادی‌بر آن‌گرفته‌اند؟گمان من براینست‌که مخالفان من دل به‌کار خود نداده‌اند ومقالات‌آنان حاوی چیزدیگری نبوده است مگرآهی طولانی به نشانهٔ ننگ و رسوائی که‌کشان‌کشان دوسه ستون روزنامه را پر کرده است . دوست می‌داشتم که بدانم به حکم چه و بر مبنای‌کدام بینش ادبی آراء مرا محکوم می کنند. اما آنان در این باره هیچ نمی‌گفتند، خودشان هم در این باره هیچ نمی‌دانستند. منطقی‌تر آن

۱ــ Symbolisme یعنی مجموعهٔ «رمز»هائی که درعلمی به‌کاراست .

۲ــ Métaphysique یا «مابعدالطبیعه» و«فلسفهٔ اولی» .

۳ــ Saint-Évremond ـ ازنویسندگان فرانسوی درقرن هفدهم. صاحب تألیفاتی دربارهٔ ادبیات وتاریخ .

۴ــ Puristes ــ مقصودکسانی‌است‌که زبان راازالفاظ وتعابیرنوساخته یابیگانه پاك ومنزه می‌خواهند.

بود که بنای حکم‌خود رابرنظریهٔ کهن «هنربرای‌هنر» استوارمی کردند. اما درمیان آنان هیچکس نیست که این نظریه را قبول داشته باشد: این نظریه هم مخل فکر آنان است. همه می‌دانند که هنرخالص و هنر خالی در یك حکم است وطلب خلوص زیبائی یکی از زیرکانه‌ترین‌عملیات دفاعی بورژوایان قرن‌گذشته بوده است که بهترمی‌پسندیدند که آنان را عامی وجاهل بشمارند تا سودجو واستثمارگر.

پس، به‌اذعان خود آنان، باید که نویسنده در بارهٔ چیزی سخن بگوید. اما آن چیست؟ به‌گمان من اگر فرناندز[1]، پس ازجنگ‌جهانی اول، مفهوم «پیام» را برای آنان نیافته بود دردسر آنان به منتهی درجه می‌رسید. می‌گویند که نویسندهٔ امروز به هیچ روی نباید به مسائل این زمانی واین جهانی بپردازد؛ نیزنباید الفاظ بی‌معنی را درپی‌هم بیاورد یا منحصراً به جستجوی زیبائی جمله‌ها و تصویرهای شاعرانه برآید: وظیفهٔ او اینست‌که پیام‌هائی برای خوانندگانش صادرکند. اما پیام چیست؟

باید به‌خاطر داشت که غالب منتقدان کسانی‌اند که طالع نیك نداشته‌اند ودر آن هنگام که خواسته‌اند که نومید شوند مقام امن نگهبانی گورستان‌را یافته‌اند.واگرگورستان مکان ایمن‌و آرامی است‌خدامی‌داند که کتابخانه چه‌گورستان مفرح ودلنوازی است. جملهٔ مردگان در آنجا جمع‌اند: آنان‌کاری نکرده‌اند جز نوشتن ودیری است که ازگناه زنده

۱- Ramon Fernandez - محقق‌ومنتقدمعاصرفرانسوی(۱۹۴۴-۱۸۹۴). پس‌از جنگ جهانی اول در مجلهٔ معروف N.R.F. مقالاتی دربارهٔ شیوه‌های نقد ادبی ونویسندگان بزرگ انگلیس وفرانسه نوشت که مجموع آنها بعداً، درسال ۱۹۲۶، باعنوان «پیام‌ها» (Messages) منتشرشد. درمقدمهٔ این کتاب مبحث مهمی هست بنام «نقدفلسفی» که آغازکننده وشناسانندهٔ یکی‌ازرشته‌های مهم نقد امروز به‌شمار می‌رود.

بودن شسته و پاك شده‌اند و، علاوه بر این، از زندگی آنان آگهی نمی‌یابیم مگر از رهگذر کتابهائی که مردگانی دیگر در بارهٔ آنان نوشته‌اند. رمبو مرده است، پاترن بریشون و ایزابل رمبو [۱] هم مرده‌اند . مزاحمان ناپدید شده‌اند، فقط تابوت‌های کوچکی مانده‌است که آنها را روی رف‌ها در کنار دیوارها می‌چینند : چون خاکسترهای درخاکسترخانه‌ای .[۲]

منتقد درسختی می‌زید، زنش چنانکه باید به او وقعی نمی‌نهد ، پسرانش نمك به حرام‌اند، و روزهای آخر ماه به‌دشواری می‌گذرد. اما همیشه برای او میسر است که به گوشهٔ کتابخانه‌اش برود و کتابی را از قفسه‌ای درآورد و آنرا بگشاید. بوی خفیف سردابه‌ها ودخمه‌ها از آن برمی‌خیزد و عملیات عجیبی در می‌گیرد که منتقد تصمیم گرفته است که نام آنها را «مطالعه» بگذارد . از لحاظی تملك است : تن خود را به‌مردگان وام می‌دهد تا آنها بتوانند زندگی دوباره‌ای بیابند. و از لحاظ دیگر تماسی است با آن دنیا.

وراستی هم که کتاب نه‌شیئی مدرك[۳] است ، نه‌نیز عمل است، نه حتی اندیشه است: چون ازجانب‌مرده ودربارهٔ چیزهای مرده نوشته‌شده است، دیگر هیچ محلی برروی این زمین ندارد وازهیچ چیز که‌مستقیماً

۱- پاترن بریشون (Berrichon) شوهر خواهر رمبو و نویسندهٔ شرح احوال او، «ایزابل خواهر رمبو و نزدیك‌ترین ومحرم‌ترین کسان به‌او بوده است.

۲- درروم قدیم رسم براین بوده است که اجساد مردگان رامی‌سوزاندند وخاکسترشان را درجعبه‌های سربسته‌ای (urne= خاکستردان) می‌گذاشتند و درطاقچه‌های تالاری (Columbarium - خاکسترخانه) می‌چیدند ودرروزهای خاص بزیارت آن می‌رفتند .

۳- شیئی مدرك (به‌فتح«ر») درترجمهٔ objet که همان «متعلق علم»است، یعنی چیزی که علم به‌آن تعلق می‌گیرد (درمقابل «عامل علم» که sujet است) .

مورد علاقهٔ ما باشد سخن نمی‌گوید. اگر آنرا به‌حال خود واگذارند در خود می‌تپد و درهم می‌ریزد و چیزی از آن نمی‌ماند جز لکه‌های مرکب بر اوراق پوسیده. وهمینکه منتقد دراین لکه‌ها جان می‌دمد، همینکه از آنها حرف و کلمه می‌سازد، آنها زبان بازمی‌کنند و با او از عشق‌هائی سخن می‌گویند که او خود درنیافته است، واز خشم‌هائی بی‌مورد و ازبیم‌ها وامیدهائی گذشته واز یاد رفته. موجوداتی که از قالب خاکی واز هیئت آدمی بیرون رفته‌اندگرد او را می‌گیرند و عواطف بشری آنها از آنرو که دیگرددل اثرنمی‌کند به‌مرتبهٔ عواطف «نمونه» می‌رسد یعنی، سخن کوتاه، درردیف «ارزش‌ها»[1] قرارمی‌گیرد. از اینرو منتقد یقین می‌کند که وارددنیائی‌معقول ومدرك شده‌است که‌گوئی درحکم‌حقیقت‌رنج‌های روزانهٔ اووعلت وجودی آنهاست. گمان‌می‌برد که طبیعت مقلدهنراست، همانگونه که، درنظر افلاطون، عالم محسوس نمودار عالم مُثُل‌بود[2]. ودرطی زمانی که مشغول خواندن است، زندگی روزمرهٔ او به‌صورت «پندار»[3] براونمود می‌کند: زن لجاره‌اش پندار است، پسرگوژپشتش پندار است؛ ولی آبرویش به‌باد نخواهد رفت چراکه‌گزنفون وصف

۱ـ «ارزش» (Valeur) یعنی خصوصیتی که موجب قدر واعتبار و اعزاز پاره‌ای از امور می‌شود ویا خود این امور. بنابرتعریفی دیگر: آنچه شایستهٔ تجسس وطلب آدمی باشد.

۲ـ برطبق نظریهٔ افلاطون، درآسمان این دنیای «محسوس» که‌مدرك به حواس ماست دنیائی «معقول» قرار داردکه غایب ازنظر ماست وآن عالم«مُثُل» است. روح آدمی پیش از آمدن به این جهان در عالم مثل قرار داشته است و آنچه در این عالم به‌عنوان دستورهای اخلاقی به‌کار می‌بندد یادگارهائی از «مثال»های آن عالم است. پس این جهان به‌حقیقت «عالم پندار» است.

۳ـ Apparence

گزان تیپ را کرده‌است[1] وشکسپیر وصف ریچاردسوم‌را[2]. شادکامی او وقتی‌است که نویسندگان معاصر بر او منت‌نهند و روی درنقاب خاك کشند : آنگاه کتاب‌هایشان که بی‌اندازه خام وزنده وزور آورند نقل‌مکان می‌کنند و به‌ساحل دیگرمی‌روند، روز به‌روز تأثیر آنها کمتر وزیبائی آنها بیشترمی‌شود؛ پس ازاقامت کوتاه مدتی دربرزخ[3] بازمی‌گردندو آسمان معقولات‌را باارزش‌های‌تازه می‌انبارند. «برگوت»،«سوان»،«زیگفرید»، «بلا»، «آقای‌تست»[4] : اینها نورسیدگانند . واینك انتظار قدوم«ناتانائل» و«منالك»[5] می‌رود. واماازنویسندگانی که لجوجانه‌به‌زندگی‌ادامه‌می‌دهند همینقدر می‌خواهند که زیاده جنبش نکنند وهمت‌گمارند تا ازهم‌اکنون به‌شکل مردگانی که درآینده خواهند شد درآیند. والری از عهدهٔ این مهم نیك برآمد : بیست و پنج سال بود که کتابهائی برای پس از مرگ می‌نوشت . بدین سبب ، مانند چندتن از قدیسان‌کاملا استثنائی ، در

۱ـ گزنفون نام مورخ معروف یونانی‌وشاگرد سقراط که«یادنامه»ای دربارهٔ وی نوشته است وگزان‌تیپ نام زن سقراط که به‌بدخوئی ونافرمانی و ناسازگاری شهره بوده است .

۲ـ ریچارد سوم‌پادشاه جانی‌وجبارانگلیس ونام‌نمایشنامه‌ای‌تاریخی که شکسپیر دربارهٔ وی نوشته است .

۳ـ معروف است‌که می‌گویند نویسندگان بزرگ پس ازمرگ به‌برزخ می‌روند، یعنی نامشان فراموش می‌شود وآثارشان ازرواج می‌افتد، سپس ازنو تجلی می‌کنند وبرسرزبانها می‌افتند وشهرت پایدارمی‌یابند.

۴ـ «برگوت» و«سوان»ازشخصیت‌های رمان معروف «درجستجوی‌زمان گم شده» اثر مارسل پروست و«زیگفرید» و«بلا» قهرمانان کتابهائی به‌همین نام‌اثرژان‌ژیرودو و«آقای‌تست»قهرمان‌کتابی بهمین نام اثر پل‌والری.

۵ـ نام دوتن ازشخصیت‌های «مائده‌های زمینی» اثر آندره‌ژید .

زمان حیات خود به‌مقام قدیسی رسید . اما مالرو[1] خشم و رسوائی بر می‌انگیزد .

منتقدان ما از قوم «کاتار»[2] و از زمرهٔ زهاد اند : نمی‌خواهند با دنیای واقع کاری جزخوردن و آشامیدن داشته باشند و چونکه به‌هرحال چاره‌ای از معاشرت‌باهمنوعان نیست مصاحبت بارفتگان را پذیرفته‌اند. دیگر عشق وعلاقه‌ای ندارند مگربه پرونده‌های‌بایگانی شده ودعواهای خاتمه یافته وقصه‌هائی که پایانش را می‌دانند. هرگز برسرنتایج نامعلوم شرط نمی‌بندندوچون تاریخ به‌جای‌آنان تصمیم‌گرفته است، چون امور وعواملی که مایهٔ هراس‌یاخشم نویسندگان بوده از میان رفته است،چون در فاصلهٔ دوقرن، بیهودگی مشاجرات خونین آشکارا به‌چشم می‌خورد، منتقدان می‌توانند ازموازنه ومقارنهٔ ادوار تاریخ ذوق کنند ودرنظرآنان مدارکارجهان براین می‌گردد که‌گوئی ادبیات سراسر تکرار مکرر است وگوئی هرنویسندهٔ جدیدی شیوهٔ تازه‌ای ابداع‌کرده است تا سخنان بی‌معنی بگوید .

سخن از «مُثل» و از «طبیعت بشری» راندن یا سخنان بی‌معنی گفتن، همهٔ بینش و دریافت منتقدان مامیان این دوقطب نوسان‌می‌کند .

۱ــ آندره مالرو (A. Malraux) نویسنده و محقق بزرگ فرانسوی (متولد ۱۹۰۱)، صاحب رمانهای «سرنوشت‌بشر» و «فاتحان» و«امید» وغیره، وکتابهای تحقیقی «روانشناسی هنر» و «صداهای سکوت» وجزاینها ، و وزیر فرهنگ و هنرفرانسه در دولت دوگل . سال گذشته انتشار خاطراتش (به‌نام «ضدخاطرات») به‌عنوان حادثه‌ای تلقی شد و میزان فروش آن ازهمهٔ کتابهای دیگردرگذشت .

۲ــ «کاتار» (Catharos) ، مأخوذ ازکلمه‌ای یونانی به‌معنای «پاکان» فرقه‌ای‌مذهبی درقرون وسطی که‌منشاءآن به‌قوم «اسلاو»می‌رسد واصول عقایدش تلفیقی است‌ازدین‌مانی ودین مسیح. کاتارها اعراض ازجهان وترک علایق‌دنیوی وپرهیزاز تأهل وتناسل را ترویج می‌کردند .

و بالطبع هردو باطل و برخطاست، چرا که نویسندگان بزرگ می‌خواسته‌اند بشکنند ، بسازند، مبرهن کنند. لیکن براهینی که اقامه کرده‌اند دیگر از نظر ما افتاده است ، زیرا مسائلی که آنان می‌خواهند اثبات کنند امروز برای ما هیچ اهمیت و ارزشی ندارد . خلافکاری‌هائی که آنان فاش می‌ساختند متعلق به‌زمان ما نیست. خلافکاری‌های دیگری هست که ما را به‌خشم و تحاشی می‌آورد ولی به‌خاطر آنان خطور نکرده است . سیر تاریخ بطلان بعضی از پیش‌بینی‌های آنان را نشان داده است و آن پیش‌بینی‌هائی‌هم که به‌تحقق پیوسته است از سالیان پیش‌چنان به‌صورت حقایق مسلم و بدیهی جلوه کرده که ما از یادبرده‌ایم که درابتدا زادهٔ نبوغ آنان بوده است. پاره‌ای از اندیشه‌های آنان بکلی‌مرده است‌واندیشه‌های دیگر را بشریت به‌حساب خود گذاشته است و ما امروز آنها را از زمرهٔ افکار عام و «امثال سایر» می‌شماریم . نتیجه آن شده است که بهترین دلائل این نویسندگان گیرائی و برائی خود را ازدست داده است؛ مافقط انتظام وانسجام آن دلائل راتحسین می‌کنیم،اما محکم‌ترین نظم و نسقی که در آنها به‌کاررفته است در چشم مازیوری بیش نمی‌نماید : معماری زیبائی‌برای‌نمایشگاه،مانند آن‌معماری‌های زیبای دیگر یعنی آهنگ‌های باخ و نقش‌های اسلیمی «الحمرا[۱]» ، بدون‌کاربرد عملی .

در این نقش‌های هندسی پرشور وشوق چون استدلال هندسی ما را دیگرمجاب نکند خود آن‌شوروشوق هنوز موجب هیجان‌ما می‌شود. یا بهتر بگوییم: تجسم آن شوروشوق . اندیشه‌ها باگذشت قرنها ناتوان و بی‌خاصیت شده‌اند ، اما اینها وسوسه‌های سمج درونی مردی بوده‌اند زنده وصاحب‌گوشت واستخوان . درپس دلائل عقل، که تدریجاً ازتوان

۱ـ نام کاخ معروفی است در «غرناطه» (اسپانیا) بازمانده اززمان‌سلطهٔ عرب واسلام براین کشور .

می‌افتند، دلائل دل را مشاهده می‌کنیم[1] و نیز فضائل و رذائل را و این رنج بزرگ را که آدمیان در زیستن می‌برند و ناچارند که با آن بزیند. ساد[2] می کوشد که اندیشه‌ها را مسخر خویش کند، اما همینقدر می‌تواند که خشم و رسوائی برانگیزد: در نظر خوانندهٔ امروز او فقط روحی است که دردی زیبا آنرا از درون می‌فرساید، چون مرواریدی در صدف. «نامه دربارهٔ نمایش»[3] دیگر کسی را از رفتن به تماشاخانه باز نمی‌دارد، اما در نظر خوانندهٔ امروز جالب و عجیب است که روسو از هنر نمایش نفرت داشته است. اگر اندکی از علم روانکاوی آگاه باشیم لذت ما به حد کمال می‌رسد: «قرارداد

۱ـ اشاره به این سخن معروف **پاسکال**: «دل دلائلی دارد که عقل نمی‌داند»:

(Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît pas)

۲ـ **مارکی دوساد** (Sade) نویسندهٔ بزرگ فرانسوی درقرن‌هیجدهم (۱۸۱۴ـ۱۷۴۰) که در رمانهایش غالباً شخصیت‌هائی را نشان می‌دهد که لذتی اهریمنی از ایذاء دیگران می‌برند و به‌همین سبب لفظ «سادیسم» از نام او گرفته شده است. تا چندی پیش در تواریخ ادبی حتی نامی از او نمی‌بردند و امروزه هم بیش از چند کلمه دربارهٔ وی نمی‌نویسند. باایتحال، مارکی دوساد از نوابغ مسلم تاریخ است و هدف اصلی از داستانهایش بیان طغیان بشر آزاد برضد جامعه و برضد خالق بوده است.

۳ـ نامه‌ای است که **ژان‌ژاك روسو** درسال ۱۷۵۸ خطاب به **دالامبر** نوشته است ودر آن اظهار می‌دارد که هدف نمایش خوش آمدن تماشا گران است و تماشا گرانرا وقتی خوش می‌آید که هوس‌هایشان مورد نازونوازش قرار گیرد، و به‌همین‌سبب تراژدی شهواترا برمی‌انگیزد و کمدی فضائل را تمسخر می‌کند، وبنابراین از بزرگترین عوامل فساد اخلاق جامعه همانا نمایش است وتا این لانهٔ فساد ازمیان نرود جامعه انتظام نمی‌یابد.

اجتماعی»[۱] را براساس «عقدهٔ ادیپ» توجیه می کنیم و «روح القوانین»[۲] را برمبنای «عقدهٔ حقارت» : یعنی ما از برتری معلومی که سگان زنده برشیران مرده دارند کمال حظ را می بریم.

آنگاه که ، بدینگونه، کتابی افکار مست کنندهای عرضه کند که ظاهراستدلالیاش زیرنگاه خواننده ذوب شود وچیزی جزضربان دلاز آن نماند ، آنگاه که درسی که می توان از آن آموخت بکلی با درسی که نویسندهاش میخواسته است بدهد متفاوت باشد، این کتابرا «پیام» مینامند . روسو پدر انقلاب فرانسه وگوبینو[۳] پدر «برتری نژادی» هردوبرای ماپیام فرستادهاند. ومنتقدهردورابهیك نظرمهرآمیزمینگرد. اگرزنده میبودند میبایست یکی رابردیگریبگزینند، یکی را محبوب ودیگری را منفور بدارد. اما چیزی که دروهلهٔ نخست موجب نزدیکی آندوبهیکدیگرمیشودخبط مشترکوعمیق ولذتبخشی است کهمرتکب شدهاند: اینکه هردومردهاند .

براینتقدیر، باید بهنویسندگان معاصر سفارش کرد که پیام صادر

۱ـ ازمعروفترین کتابهائی است که ژانژاك روسو نوشته (در سال ۱۷۶۲) و درآن برنظام موجود جامعه تاخته است . اینکتاب نفوذ و شیوع فوقالعادهای یافت و پایهگذار انقلاب فرانسه گردید . (به فارسی ترجمه شده است .)

۲ـ کتاب معروف منتسکیو ، نویسندهٔفرانسوی درقرنهیجدهم، ازآغاز کنندگان اندیشهٔ انقلاب فرانسه. (بهفارسی ترجمه شده است .)

۳ـ Gobineau ـ همان کنتدوگوبینو معروف، نویسندهوسیاستمدار فرانسوی درقرن نوزدهم (۱۸۸۲ـ۱۸۱۶) که سفرهائی بهمشرق زمین کردهو سفرنامهها وقصههائی دربارهٔ ایران نوشته است. صاحب کتابی بهنام «تحقیقدر بارهٔ عدم مساوات میان نژادهای بشری» که پایهگذار نظریات نژادی آلمان هیتلری گردید. اماامروز اهمیتوارزش گوبینورا بیشتر بهداستانهایاومیدانند، از جمله «قصههای آسیائی» وخاصه رمان «پلئیاد».

کنند، یعنی خواسته ودانسته نوشته‌هایشان را به‌بیان ناخواسته ونادانستهٔ نفسانیاتشان منحصرو محدود سازند. اگر «ناخواسته ونادانسته» می‌گویم بدان سبب است که گذشتگان،ازمونتنی[1] گرفته تا رمبو ، روحیات خود را به‌تمامی شرح داده‌اند اما قصد این‌کار رانداشته‌اند بلکه بی‌اراده این را برمنظور اصلی خود مزید کرده‌اند. مازادی که بدینگونه بی‌اندیشه و غرض به‌ماداده‌اند باید هدف نخستین و دانستهٔ نویسندگان زنده شود . البته از آنان توقع ندارند که اعترافاتشان را بی‌پرداخت تحویل مادهند ویا آنکه عنان خامه را به‌اختیار تغزل خام وعریان رمانتیك‌ها رها کنند. اما حال که مالذت می‌بریم از اینکه حیله‌های شاتوبریان[2]یا روسو را نقش برآب کنیم‌و آنگاه که به‌سیاست بازی‌مشغولند مچ آنان رادرخلوت خانه و در حین زندگی خصوصی بگیریم و محرکات جزئی کلی‌ترین اظهارات آنان را باز نمائیم ، علیهذا از نوآمدگان می‌طلبیم که آگاهانه این لذت را برای ما تهیه ببینند. البته می‌توانند استدلال کنند ، تأکید کنند، نفی کنند، رد کنند، اثبات کنند. لیکن مدعائی که مورد دفاع ایشان است فقط باید هدف ظاهری گفتارشان باشد: هدف عمقی آنست که‌باطن خود را علنی سازند اما به شرط رعایت تجاهل . از استدلال‌های خود نخست باید سلب‌قوت کنند،همان‌کاری‌را که گذشت‌زمان برای‌نویسندگان کلاسیك کرده‌است،و آنهارادرمضامینی به‌کاربندند که‌موردعلاقهٔ‌هیچکس نباشدیادرحقایقی چنان کلی بگنجانند که‌خوانندگان‌از پیش‌به‌صحت آنهایقین

۱– Montaigne نویسندهٔ بزرگ فرانسوی در قرن شانزدهم (۱۵۹۲ ـ ۱۵۳۳)، صاحب کتاب «مباحث» (Essais) .

۲–نویسندهٔ‌بزرگ‌فرانسوی(۱۸۴۸-۱۷۶۸) وآغاز کنندهٔ شیوهٔ‌رمانتیسم درادبیات ، صاحب سفرنامه‌ها وتاریخها وداستانهای متعددی که پاره‌ای ازآنها بفارسی ترجمه شده است .

کامل داشته باشند . اندیشه‌های خود را باید به ظاهری عمیق اما خالی بیارایند و آنها را چنان بسازند که البته براساس طفولیت رنجبار یا نفرت طبقاتی یا عشق به‌محارم قابل‌توجیه و تبیین باشد . مبادا به‌صرافت بیفتند که جداً وحقیقتاً بیندیشند: اندیشه مستور کنندهٔ آدمی است وفقط آدمی است که مورد علاقهٔ ماست .گریهٔ خشك و خالی زیبا نیست : موجب توهین است . استدلال صاف و ساده هم ، چنانکه استاندال به حق گفته است ، موجب توهین می‌شود. اما استدلالی که سرپوشی بر گریه‌ای باشد مطلوب ماست. استدلال جنبهٔ مستهجن گریه را از آن می‌گیرد و گریه، با ابراز منشاء عاطفی خود، جنبهٔ پرخاشگر استدلال را از آن برمی‌دارد . وما خوانندگان نه‌بی‌اندازه متأثر می‌شویم و نه‌بی‌اندازه متقاعد، و آنگاه می‌توانیم باامنیت خاطر خود را به‌دست آن شهوت معتدلی که تماشای آثار هنری فراهم می‌آورد بسپاریم.

پس اینست ادبیات «حقیقی»، ادبیات «خالص»: ذهنیتی که به‌شکل عینیت عرضه می‌شود ، عبارتی که چنان عجیبانه تلفیق یافته است که با سکوت برابراست ، اندیشه‌ای که خود انکار خویش است ، تعقلی کــه سرپوشی برجنون است ، ابدیتی که چنین می‌نماید که فقط یك لحظه از تاریخ است ، لحظه‌ای تاریخی که براثر افشای اسرار پنهان ناگهان به انسان‌ابدی رجوع می‌دهد، درسی‌مستمر اما درسی که‌علیرغم ارادهٔ‌صریح مدرسانش داده می‌شود .

باری ، پیام روحی است شیئی شده . روح است ، و باروح چه می‌کنند؟ آنرا از فاصلهٔ دور نظاره می‌کنند. تاموجبی سخت زور آور در میان نباشد کس عادت ندارد که روح خود را درجمع نشان دهد . امابه حسب قرارداد وباشروط خاص ، بعضی اشخاص مجازند که روحشانرا به معامله بگذارند و همهٔ افراد بالغ می‌توانند آنرا بخرند . از اینقرار

امروزه ، در نظر بسیاری از مردم ، آثار ادبی ارواحی سرگردانند که می‌توان آنها را به بهائی ناچیز خرید : روحی هست از مونتنی آن پیرنیکدل وروحی از لافونتن[1] عزیز وروحی از ژان ژاك[2] و روحی از ژان پل[3] وروحی از ژرار[4] شیرین سخن . مجموع عملیاتی‌راکه روی آنها انجام می‌دهند تابی‌آزار شوند «فنون ادبی» می‌نامند. پس‌از اینکه‌دباغی شدند وازصافی گذشتند ودرمعرض فعل وانفعالات شیمیائی قرارگرفتند آنوقت‌برای خریداران خود وسیله فراهم می‌سازندتابتوانند چند لحظه اززندگی روزانه‌ای راکه تماماً معطوف دنیای عینیات بوده است مصروف پرورش ذهنیات کنند. استعمال آنها تضمین شده است که خطری ندارد: شکاکیت مونتنی راکیست که‌به‌جد بگیرد، زیراکه‌چون طاعون به‌شهر«بردو» هجوم آوردنویسندهٔ کتاب«مباحث» ترسیده‌است[5]؟ وبشردوستی روسو را ، زیراکه ژان ژاك فرزندانش را برسرراه‌گذاشته است[6]؟ ومکاشفات عجیب «سیلوی» را، زیراکه ژراردونروال دیوانه

۱ـ La Fontaine ـ شاعر فرانسوی در قرن هفدهم (۱۶۹۵-۱۶۲۱). «فابل»های اوکم وبیش به‌فارسی ترجمه شده است

۲ـ غرض همان ژان‌ژاك روسو است .

۳ـ نویسنده شاید بطعنه خود را می‌گوید !

۴ـ غرض ژرار دونروال(G. de Nerval) شاعرونویسندهٔفرانسوی درقرن نوزدهم است (۱۸۵۵-۱۸۰۸) ، صاحب داستانهای «سیلوی»و«اورلیا» وجزاینها.

۵ ـ درسال ۱۵۸۵ که طاعون به‌شهر«بردو» آمد، مونتنی که‌شهردار بردو بود وآن زمان بیرون شهر درقصر خود به‌سرمی‌برد ترسید و حاضر نشد که به شهر بازگردد ووظایفی راکه برعهده داشت انجام دهد . این ماجرا را خودباکمال صداقت درکتاب «مباحث» شرح داده است .

۶ـ ژان‌ژاك‌روسو درکتاب«اعترافات»شرح می‌دهد که چون‌پرورش کودك وظیفهٔ خطیری برعهدهٔ پدرومادر می گذارد وچون خود وی بامشکلاتی

بوده است؟[1] منتقدحرفه‌ای منتهای عملی که می‌تواند انجام بدهداینست که میان آنان مناظره‌های‌وحشتناکی راه بیندازد وبه‌ما بیاموزد که‌اندیشهٔ فرانسوی مکالمهٔ مداومی است میان پاسکال و مونتنی . با این عمل غرضش آن نیست که پاسکال و مونتنی را زنده‌ترکند ، بلکه مالرو وژیدرا بیشتربمیراند. و چون عاقبت تضادهای درونی زندگی نویسنده وآثار نویسنده یکدیگر را خنثی وبی‌ثمرکنند، چون پیام در عمق‌لایقره خود این حقایق عمده را به‌ما بیاموزدکه: «انسان نه‌خوب استونه‌بد»و «رنج‌های بیشماری در زندگی بشری هست» و «نبوغ هیچ نیست مگر پشتکاری طولانی» ، آنگاه هدف نهائی این دستپخت شوم حاصل شده است وخواننده درحالیکه کتابش را به‌زمین‌می‌گذارد می‌تواندباوجدانی آسوده فریاد برآورد : «اینها همه، ادبیات است.[2]»

اما چون ، در نظر ما ، نوشته برابر اقدام و عمل است ، چون نویسندگان پیش ازآنکه بمیرند زنده‌اند، چون اعتقاد ما براین است که باید بکوشیم تا درکتابهایمان برحق باشیم وحتی اگر قرون آینده بعداً

← که درزندگی داشته نمی‌توانسته است ازعهدهٔ تربیت اطفالش به‌شایستگی برآید ناچار پنج فرزند خود را پس از تولد یکایک به «نوانخانهٔ اطفال سر راهی» سپرده است .

۱ـ ژرار دونروال را متهم به‌دیوانگی کرده‌اند، زیراکه خود رادر گنداب روپاریس بدارآویخته است .

۲ـلفظ littérature درزبان‌فرانسه‌علاوه‌برمعنای‌معمول خود(«ادبیات») در تداول عام معنای دیگری‌هم‌دارد: «چرت وپرت»، «مزخرفات»، «اباطیل» (تقریباً معادل «شعر» درتداول عام‌فارسی زبانان!) بنا براین «اینهاهمه،ادبیات است» معنای دیگرش اینست: «اینها همه چرت وپرت است» .

مارا برخطا بدانند این دلیل نمی‌شود که خود راقبلابرخطا بدانیم‌وبرخطا برویم ، چون مامعتقدیم که نویسنده باید به‌تمامی در آثارش ملتزم شود (و نه همچون انفعالیت فرومایهٔ آن‌کس که هرزگی‌ها و شوربختی‌ها و زبونی‌هایش را مطرح می‌کند ، بلکه همچون اراده‌ای مصمم وهمچون انتخابی آزاد، همچون‌واقدامی‌جامع» برای زیستن، همان اقدام جامعی که سرنوشت ما وسراسرهستی ماست) پس به‌جاست که این مسئله را از سربگیریم وما نیزاز خود بپرسیم: چرا می‌نویسیم؟

فصل دوم

نوشتن برای چیست؟

هر کس برای خود دلایلی دارد: برای این، هنر نوعی گریز است و برای آن، وسیلهٔ تسخیر. اما می‌توان به‌صومعه، به‌جنون، به‌مرگ گریخت، می‌توان با اسلحه به‌تسخیر جهان رفت. پس چرا به‌خصوص می‌نویسیم؟ چرا فرار یا تسخیرمان را به‌وسیلهٔ نوشتن صورت می‌دهیم؟ زیرا که در پس هدف‌های گوناگون نویسندگان، انتخابی عمیق‌تر و آنی‌تر هست که میان همه مشترک است. در اینجا خواهیم کوشید تا این انتخاب را روشن کنیم و ببینیم که آیا به‌حکم همین انتخاب نوشتن نیست که باید نویسندگان را به‌التزام خواند.

هریک از ادراکات ما با این آگاهی همراه است که واقعیت انسانی «آشکار کننده» است، یعنی به‌مناسبت اوست که هستی «هست»[1]، یا به‌عبارت دیگر: انسان وسیله‌ای است که بدان وسیله امور جهان آشکار می‌شوند. بر اثر حضور ما در این جهان است که روابط و نسبت‌ها کثرت می‌یابند:

۱ـ این سخن در اصل از هایدگر (فیلسوف پدیدارشناس معاصر آلمانی) است: «من آن هستی‌ام که از قبل وی هستی هست.» این نظر را نباید با نظر «ایدئالیست‌ها» (پیروان اصالت تصور)، که معتقدند که دنیای واقع فقط مخلوق ذهن ماست و پس وجود خارجی ندارد، مشتبه کرد. در سطور بعد، مطلب روشن‌تر خواهد شد.

مائیم که این درخت را با آن گوشهٔ آسمان پیوند می‌دهیم[۱]؛ از برکت وجود ماست که آن ستاره، که از هزاران سال پیش مرده است، با آن هلال ماه و این شط سیاه در منظرهٔ واحدی مجسم می‌شوند؛ سرعت اتومبیل و هواپیمای ماست که توده‌های پهناورِ خاك و اجرامِ زمینی را به‌هم می‌پیوندد و تشکّل می‌دهد. با هریك از اعمال ما، جهان چهرهٔ تازه‌ای بر ما آشکار می‌کند.

اما اگرچه می‌دانیم که هستی را ما آشکار می‌سازیم، این را نیز می‌دانیم که هستی را ما به‌وجود نمی‌آوریم. این منظره، اگر ما از آن روبرتابیم، بی آنکه شاهد و ناظری داشته باشد در جاودانگیِ تاریك و گمنام خود خواهد پوسید. همینقدر است که بپوسد، زیرا کس آنچنان دیوانه نیست که بپندارد که آن نابود خواهد شد. مائیم که نابود می‌شویم و زمین در رکود وجمود خود چندان خواهد ماند تا شعور دیگری بیاید و آنرا برانگیزاند. پس بر این یقینِ باطنیِ ما که ما «آشکارکننده»ایم یقینِ دیگری افزوده می‌شود که ما، نسبت به‌شیئیِ آشکار شونده، «نامهم»ایم.

یکی از انگیزه‌های اصلی آفرینش هنری یقیناً نیاز ماست به‌اینکه خود را نسبت به جهان مهم حس کنیم. این جلوهٔ دریا ودشت را، این حالت قیافه را که من آشکار کرده‌ام، اگر من با تحکیم پیوندها، با ادخال نظم در آنجا که نظم نیست، با تحمیلِ وحدتِ ذهن بر کثرت شیئی، در پرده‌ای یا در نوشته‌ای ثابت و مستقر کنم، آنگاه وقوف می‌یابم که من آنها را به‌وجود آورده‌ام، یعنی که خودم را نسبت به آفریده‌ام مهم حس می‌کنم. اما این بار شیئیِ آفریده از چنگم می‌گریزد: زیرا که من نمی‌توانم هم آشکار کننده باشم و هم تولید کننده. آفریده نسبت به‌کار آفرینندگی نامهم می‌شود. نخست از آنرو که شیئیِ آفریده حتی اگر در نظر دیگران کامل و تمام شده بنماید در نظر ما همیشه حالت تعلیق دارد: زیرا همواره می‌توانیم

۱- مثلا در پردهٔ نقاشی یا در نگاهِ منِ بیننده.

این خط را ، این رنگ را ، این کلمه را عوض کنیم. پس شیئی آفریده هرگز وجود خود را مؤکداً « تحمیل » نمی کند . یك شاگرد نقاش از استادش پرسید : « چه وقت باید پردهٔ نقاشی‌ام را تمام شده بدانم؟ » و استاد جواب داد:«هر وقت که بتوانی باحیرت به آن نگاه بکنی و به‌خودت بگوئی : منم که این را ساخته‌ام !»

به‌عبارت‌دیگر: هیچوقت . زیرا این بدان معنی است که اثرخود را باچشمان دیگری نظاره کند و آنچه را که آفریده شده است آشکار سازد . اما بدیهی است که آگاهی ما هرچه برکار آفرینندگی مان بیشتر باشد برشیئی آفریده کمتر خواهد بود. هرگاه ساختن کوزه‌ای یا چوب بستی درمیان‌باشد و ما آنها را برطبق قواعد مرسوم کهن وباابزارهائی که شیوهٔ استعمال آنها مدون و مشخص است بسازیم همان حدیث معروف «شخص منتشر»[۱]‌ها یدگر خواهدبود که بادست‌های‌ماکارمی کند. دراین مورد، نتیجهٔ‌کار برای ما تاآن اندازه بیگانه می‌نماید که بتواند عینیت و خارجیت[۲] خود را درچشم‌ماحفظ کند. اماگرقواعد ساختن‌را، مقیاس‌ها ومعیارها را خود ما به‌وجودآوریم واگرجوشش‌آفرینندگی ماازژرف‌ترین جای دل ما سرچشمه بگیرد، آنگاه در آفریدهٔ خود چیزی‌جزخود نخواهیم یافت: قوانینی راکه برطبق آنها دربارهٔ‌کارمان داوری‌می‌کنیم خود ما بر وجه‌ابداع‌ساخته‌ایم؛سرگذشت خود ما،عشق خودما،شادمانی خود ماست که درآن بازمی‌شناسیم . حتی اگر نخواهیم که دیگر در آن دست‌ببریم‌وبازبرآن بنگریم‌هرگزآن شادمانی‌یاآن عشق‌را ازآن‌حاصل نخواهیم کرد: اینها را به‌آن می‌دهیم امانمی‌توانیم از آن‌بگیریم. نتایجی

۱- on (man- درآلمانی) . برای توضیح معنای این لفظ رجوع‌شود به‌لغتنامهٔ آخرکتاب.

۲- Objectivité

که روی پرده یاروی کاغذ به‌دست آورده‌ایم هرگز به‌صورت عینی برما نمودار نخواهد شد، زیراشیوه‌هائی را که ثمراتشان حصول همین نتایج بوده است بیش ازاندازه می‌شناسیم. آن شیوه‌ها کشفی ذهنی بوده‌است وهمیشه همین خواهد بود : آن خود ماست ، الهام ماست، حیلهٔ ماست، وچون بکوشیم تاکارخود را ادراك کنیم دوباره آنرامی آفرینیم وعملیاتی راکه موجب تکوین آن بوده است درضمیرخود مکرر می کنیم وهریك ازجنبه‌های آن چون دست آورده‌ای جلوه می کند. درهرادراکی، «مورد ادراك» اصل است و«موضوع ادراك» فرع[1]. موضوع ادراك باکار آفرینش اصلیت را طلب می کند و آنرا به‌دست می‌آورد. اما آنگاه مورد ادراك فرع می‌شود.

این دیالکتیك درهیچ کجا چنان بارز نیست که درهنر نوشتن. زیرا شیئی ادبی «فرفره» عجیبی است که جزدرحال جنبش وجود ندارد. برای پدید آوردن آن، نیاز به‌عملی عینی هست که «خواندن» نام دارد و فقط تاآن زمان دوام می‌یابد که خواندن دوام بیاورد. بیرون ازاین، هیچ نیست مگرنقوشی سیاه بر صفحهٔ کاغذ. واما نویسنده نمی‌تواند آنچه راکه می نویسدبخواند، حال آنکه کفشگرمی تواند کفش‌هائی را که دوخته است، اگر به‌اندازهٔ پایش باشد، بپوشد ومعمار می‌تواند درخانه‌ای که ساخته است منزل کند . خواننده به‌هنگام خواندن پیش‌بینی می کندو انتظار می کشد: پایان جمله ، جملهٔ بعد، صفحهٔ بعد را پیش‌بینی می کند وانتظار می کشد که پایان جمله یاجملهٔ بعد یا صفحهٔ بعد این پیش‌بینی را تأئیدیا تکذیب

۱ــ «موضوع ادراك» در ترجمهٔ sujet(=ذهن یا نفس درك کننده) و «مورد ادراك» درترجمهٔ objet(=عین یاشیئی درك شونده) به‌کاررفته است. درواقع «موضوع ادراك ومورد ادراك» به‌لفظ دیگرهمان «عالم و معلوم» است که درفلسفهٔ قدیم مامصطلح است.

کند. خواندن عبارت است از انبوهی فرضیه ورؤیاهای منتهی به‌بیداری وامیدهای برآورده وباطل شده. خواننده‌همیشه ازجمله‌ای که می‌خواند پیش‌تر می‌دود ودرآینده‌ای فقط محتمل بسرمی‌برد که به‌نسبت‌پیشروی وی قسمتی از آن فرومی‌ریزد وقسمتی دیگرقوام می‌گیرد، آینده‌ای که صفحه به‌صفحه واپس می‌رود وافق متحرك‌شیئی‌ادبی را تشکیل‌می‌دهد. اگرانتظار وآینده وبی‌خبری نباشد عینیت هم نخواهد بود.

اما عمل نوشتن متضمن عمل «شبه خواندن» تلویحی است که خواندن حقیقی را ناممکن می‌سازد. هنگامی که کلمات زیرقلم نویسنده شکل می‌گیرند البته نویسنده آنها را می‌بیند اما نه‌همانند خواننده،زیرا که آنها را پیش از نوشتن می‌شناسد. وظیفهٔ‌نگاهش این‌نیست که‌بامس کلمات خفته‌ای که منتظرخوانده شدن‌اند آنها را بیدارسازد، بلکه باید بر خط سیر الفاظ و «نشانه»ها نظارت‌کند. رویهمرفته این مأموریت تنظیم‌گری‌صرف است وبینائی دراینجا چیزی راآشکار نمی‌سازد مگر لغزش‌های جزئی‌دست‌را. نویسنده نه‌پیش‌بینی می‌کند ونه‌حدس‌می‌زند: طرح می‌افکند. بسااتفاق می‌افتدکه نویسنده منتظر خویش می‌ماندیا، به‌اصطلاح، منتظرالهام. اما کس آنگونه منتظرخویش‌نمی‌ماندکه منتظر دیگران. اگرتردید می‌کند ازآنست که می‌داندکه آینده از پیش ساخته نشده است بلکه خود اوست‌که بایدآنرا بسازد، واگرهنوز نمی‌داندکه چه برسرقهرمانش خواهد آمد بدان معناست که دراین باره‌نیندیشیده و هیچ تصمیمی نگرفته است. پس آیندهٔ او صفحه‌ای سفید است و حال آنکه آیندهٔ خواننده آن دویست صفحهٔ پرباراز کلمات است‌که میان او وپایان‌کتاب فاصله می‌اندازد.

بدینگونه نویسنده به‌هرجاروبیاورد دانش خود را، ارادهٔ خود را، طرح‌های خود را و، سخن کوتاه، خویشتن را می‌بیند و به‌هرچه

دست بزند ذهنیت خویش را می‌یابد. شیئی که می‌آفریند ازدسترس او به‌دور است: آنرا برای خویش نمی‌آفریند. اگرنوشتهٔ خود را باز بخواند دیگر دیر شده است: عبارتی که نوشته است هرگز به چشم او کاملا شیئی نمی‌نماید. تا سرحد ذهنیت پیش می‌رود اما نمی‌تواند از آن بگذرد. اثر فلان نکته راو فلان کلمهٔ قصار را وفلان صفت مناسب مقام‌را ارزیابی می‌کند، اما این اثری است که بردیگران دارد. آنرا می‌تواند بسنجد، اما نمی‌تواند حس بکند. هرگز پروست میل به‌همجنس رادر قهرمان خود «شارلو» کشف نکرده است. زیرا پیش از اقدام به‌نوشتن کتابش تصمیم آنرا گرفته بوده‌است. واگر روزی‌نوشته درنظرنویسنده، گونه‌ای عینیت و خارجیت بیابد از آنست‌که سالیانی‌گذشته است و نویسنده آنرا فراموش کرده‌است ودیگردر آن ورود نمی‌کند وحتی‌شاید دیگر نتواند آنرا بنویسد (چنانکه احساس روسو درپایان عمر، هنگام بازخواندن «قرارداد اجتماعی»).

بنابراین حقیقت‌ندارد که کسی برای‌خودبنویسد: بدترین‌شکست زندگی‌اش همین خواهد بود. ازآوردن عواطفش روی صفحهٔ کاغذ، تنها نتیجه‌ای که ممکن‌است حاصل کند اینست که ادامهٔ ناتوانوبیخونی برای آنها فراهم آورد. عمل آفرینش فقط یك لحظهٔ ناقص وانتزاعی‌از تولید اثرادبی است: اگرنویسنده تنهامی‌بود می‌توانست هرچه‌دلش‌می‌خواهد بنویسد، هرگز اثرش به‌صورت عین‌خارجی عرضه نمی‌شد و نویسنده ناچار می‌بایست یاقلم را به‌زمین‌گذارد ویانومید شود. اما عمل نوشتن متضمن‌عمل خواندن‌است[1] که «همبستهٔ»[2] دیالکتیکی آنست واین دوفعل

۱- البته خواندن دیگران، زیرا چنانکه گفته شد نویسنده نمی‌تواند اثر خود را بخواند.

۲- Corrélatif

لازم و ملزوم مستلزم دوفاعل جداگانه است. کوشش مزدوج نویسنده و خواننده است که این شیئی عینی وخیالی یعنی اثرادبی راپدیدمی آورد. هنروجود ندارد مگربرای دیگری وازطریق دیگری.

وراستی هم که خواندن گوئی ترکیبی است ازادراك و آفرینش؛

رفتار تماشاگر دربرابر آثار هنری دیگر (پردهٔ نقاشی، آهنگ موسیقی، مجسمه وجزاینها) نیز به درجات متفاوت برهمین وجه است.

ازآنروکه اساسش براصلیت موضوع ادراك ومورد ادراك است: مورد ادراك اصل است زیرا قاطعاً متعالی و «عروج طلب»[1] است، زیرا نظامها وقانونهای خاص خود را تحمیل می کند، زیرا باید آنرا انتظار کشید ونظاره کرد؛اما موضوع ادراك هم اصل است زیرا وجودش نه‌تنها برای آشکار کردن مورد ادراك (یعنی برای وجود یافتن آن) بلکه‌برای هستی دادن به‌مورد ادراك (یعنی برای ایجاد کردن آن) نیزلازم است. سخن کوتاه، خواننده استشعار دارد که درآن واحد هم آشکار می کندهم می آفریند، درعین آفریدن آشکار می کند ودرعین آشکار کردن می آفریند.

در حقیقت نباید پنداشت که خواندن عملی است ماشین‌وار و خواننده از «نشانه»ها همانگونه متأثر می‌شود که شیشهٔ عکاسی از نور. اگرخواننده گیج وخسته و کودن وسربه‌هواباشد، بیشترپیوندهاو نسبتها را درنمی‌یابد ونمی‌تواند شیئی را «بگیراند» (به‌همان معنی که‌می گویند «آتش می گیرد»یا«نمی گیرد»)؛ عبارتهائی را ازتاریکی بیرون‌می کشد که‌گوئی برحسب تصادف وبدون ضبط وربط سربرآورده‌اند. اما اگر براندیشهٔ خود مسلط‌باشد، درورای الفاظ،صورتی ترکیبی‌طرح‌می کند

۱- Transcendant - دبرای توضیح معنای آن رجوع‌شود به‌لغتنامهٔ آخر کتاب؛ ذیل لفظ «عروج».

که هر کلمه و هر جمله، جزئی از اجزاء متشکل آن خواهد بود: «مبتدا» و «خبر» یا «معنی» .

ازاینقرار، دربدو امر ، معنی در بطن الفاظ مستتر نیست ، بلکه به عکس ، همین معناست که میسر می‌دارد تا دلالت هریك از الفاظ دریافته شود ؛ و شیئی ادبی هرچند که ازخلال زبان تحقق می‌یابد لیکن هرگز پیشاپیش درزبان وجود ندارد. شیئی ادبی، به‌عکس، جنساً سکوت است و نفی سخن. ازاینرو صدهزار کلمه‌ای که در کتابی گرد آمده است ممکن است یکایك خوانده شود بی‌آنکه معنای اثر از آن بیرون آید . معنی ، حاصل جمع کلمات نیست، «کلیت آلی»[1] آنهاست . اگر خواننده ، در ابتدای به‌کار و تقریباً بدون راهنما، خود را همترازاین سکوت قرارندهد هیچ عملی صورت نگرفته است. اصلا اگر آن سکوت را خود اختراع نکند وسپس کلمات و عباراتی را که ازخواب برانگیخته است در آن قرارندهد و در آن نگه ندارد هیچ کاری نشده است .

واگر به‌من بگویند که این عمل را بهتراست که «اختراع مجدد» یا «اکتشاف» نامید در جواب خواهم گفت که اولا این اختراع مجدد کاری است چندان نو و چندان مبتکرانه که بااختراع نخستین برابر است و ثانیاً (و خصوصاً) هرگاه شیئی قبلا به‌هیچ صورت وجود نداشته باشد دیگر نمی‌توان سخن ازاختراع مجدد یا اکتشاف آن به‌میان آورد. زیرا اگر سکوتی که مقصود من است درواقع همان هدف مورد نظر نویسنده باشد، اینقدرهست که نویسنده هرگزآنرا ندانسته و نشناخته است . سکوت او ذهنی است و مقدم بر کلام. و آن غیبت الفاظ است ، سکوت نامتمایز و خود آزمودهٔ الهام است که بعداً سخن، آنرا متمایز و مشخص می کند.

---

۱ - Totalité organique - و مقصود اینست که نسبت کلمات به‌کل معنی مانند نسبت اجزاء یك جسم آلی است به‌کل آن جسم .

وحال آنکه سکوت ناشی از خواننده درحقیقت شیئی عینی است نه ذهنی. ودربطن همین شیئی بازهم سکوت‌های دیگری هست: یعنی آنچه نویسنده نگفته است. واینها نیات ومقاصدی چندان خاص‌اند که بیرون از آن شیئی عینی که خواندن پدید می‌آورد ممکن نیست معنائی بیابند. بااینوصف، همین نیات ومقاصداند که وزن وتراکم آن شیئی را به وجود می‌آورند وسیمای مشخص ومنفردی به‌آن می‌دهند.

اگربگوئیم که اینها «بیان ناشده»اند کم گفته‌ایم: اینها همان‌حقیقت «بیان ناشدنی»اند. وبه‌همین‌سبب است که درهیچ لحظهٔ معینی ازلحظات خواندن، اینها رانمی‌یابیم، زیرا که همه‌جاهستند وهیچ‌جا نیستند. کیفیت ماوراء طبیعی «گران‌مولن»[۱] وخاصیت جادوئی «آرمانس»[۲] ومیزان واقع‌بینی وحقیقت‌اساطیردر آثار کافکاهرگزاز پیش معلوم ومعین نیست. باید که خواننده، بابرگذشتن وفراتر رفتن مداوم از حدشیئی مکتوب، این همه را خود اختراع کند. البته نویسنده هادی اوست، اما فقط هادی. شاخص‌هائی در راه اوگذاشته است که میان آنها را خلاء گرفته است، باید به‌این شاخص‌ها رسید وازحد آنها فراتررفت.

حاصل آنکه خواندن «آفرینش هدایت شده» است. چنین است که از یك سو شیئی ادبی حقیقتی جز ذهنیت خواننده ندارد: انتظار «راسکولنیکوف»[۳] انتظار من است که من به‌اوعاریت‌می‌دهم. بدون این تب‌وتاب‌خواننده، جزمقداری «نشانه»های‌ناتوان وبیخون‌چیزی‌نمی‌ماند.

۱- Le Grand Meaulnes - نام رمان معروف آلن فورنیه (Alain-Fournier) نویسندهٔ فرانسوی (۱۹۱۴-۱۸۸۶).

۲- Armance - نام رمانی است اثراستاندال، منتشردرسال ۱۸۲۳.

۳- نام قهرمان رمان «جنایت ومکافات»، اثرداستایوسکی. اشارهٔ نویسنده به‌انتظار راسکولنیکوف است درپشت در اطاق پیرزن رباخواربا‌تبری درزیر بالاپوشش برای کشتن او.

نفرت او نسبت به‌بازپرسی که اورا استنطاق می‌کند نفرت من است که «نشانه»ها آنرا ازمن ربوده و به‌خود کشیده‌اند. وخود بازپرس‌هم بدون نفرتی که من از خلال وجود راسکولنیکوف نسبت به او حس می‌کنم وجودندارد . همین نفرت‌است که دراوجان می‌دمدواورا زنده می‌دارد : گوشت‌وپوست اوازهمین است. اما، ازسوی دیگر،الفاظ‌چون دام‌هائی در اینجا حاضرند تا احساسات ما را برانگیزند و بسوی ما برگردانند . هرلفظ راهی است به‌عروج : به‌نفسانیات ماشکل می‌دهد ونامی برآنها می‌گذارد وآنها را به‌شخصیتی خیالی منسوب می‌کند که مأمور می‌شود تا به‌جای‌ما درآنهابزید و ذات‌وحقیقتی جزهمین‌عواطف عاریتی ندارد. اوست‌که مطلوب‌هائی، دورنماهائی،افقی برای‌عواطف ماتعیین‌می‌کند.

از اینقرار، خواننده باید همه چیزرا بسازد ودرعین‌حال‌همه‌چیز هم ساخته شده است. اثرادبی وجود ندارد مگردرتراز استعدادهای او. هنگامی که می‌خواندومی‌آفرینددمی‌داند که همواره می‌تواند درخواندن پیشتر برود وژرف‌تربیافریند، وبه‌همین‌سبب اثرادبی درنظراو، بسان همهٔ اشیاء جهان، تمامی ناپذیر و«حاجب ماوراء» می‌نماید. این «ایجادمطلق کیفیات» را (کیفیاتی که چون ازذهنیت ما برآیند متدرجاً درپیش چشم ما به‌صورت عینیت‌هائی جامد ونفوذ ناپذیردر می‌آیند) شاید بتوانیم با آن « شهود عقلی » که کانت به « عقل الهی » مختص می‌کرد[1] نزدیك بدانیم.

۱ ـ کانت هرگونه شناسائی را براساس شهود حسی ممکن می‌داند . به‌عقیدهٔ او شهود حسی شناختی است که بیواسطه ومستقیماً باشیئی مربوطاست. موضوع شهودحسی«فنومن» (= پدیدار) نامیده‌می‌شود. فنومن‌درنظرکانت‌ذات محسوسی‌است که فهم‌انسانی‌قادراست،دردایرهٔ تجربه، به‌شناسائی‌آن توفیق‌یابد. اما به‌عقیدهٔ‌کانت‌هرذات محسوسی، **ذاتی به‌خودی‌خود** نیزدارد. یعنی‌نه‌تنها چیزی برای‌ماست، بلکه چیزی به‌خودی خود نیز هست . کانت ذات به‌خودی

حال‌که آفرینش ادبی به‌کمال نمی‌رسد مگردرخواندن، حال‌که هنرمند بایدکارتکمیل آنچه راکه آغاز کرده‌است به‌دیگری واگذارد ، حال‌که فقط ازخلال‌شعور و آگاهی خواننده است‌که نویسنده می‌تواند خود را نسبت به‌اثرش مهم و اصلی ببیند، پس هراثرادبی درحکم‌دعوتی است . نوشتن دعوتی است ازخواننده تاچیزی راکه من ازطریق زبان به‌آشکار کردنش همت‌گماشته‌ام هستی‌عینی ببخشد.

واگر بپرسندکه نویسنده از چه دعوت می‌کند، پاسخ آن ساده است. چون در خود کتاب هرگز علت‌کافی برای حدوث شیئی هنری و احساس زیبائی یافته نمی‌شود بلکه فقط طلب ایجاد آن هست ، وچون درذهن‌نویسنده نیزدلیلی که کفایت کندوجودنداردوذهنیت وی(که‌هرگز قادر به خروج ازآن نیست) نمی‌تواند استحاله به عینیت را باز نماید، پس ظهور اثر هنری رویداد تازه‌ای است‌که ممکن‌نیست‌آنرا ازطریق معلومات پیشین تعلیل و تبیین‌کرد . و حال‌که این « آفرینش هدایت شده» شروع مطلق است ، پس درآزادی خواننده ، و در مجردترین و خالص‌ترین جلوهٔ این آزادی ، به‌عمل می‌آید. بدینگونه ، نویسنده از آزادی خواننده دعوت می‌کند تادرایجاد اثراوهمکاری نماید .

شاید بگویندکه همهٔ آلات وادوات به‌آزادی ما رومی کنندزیرا که ابزارهای عمل ممکن‌اند، وازاین‌لحاظ‌اثرهنری منحصربه‌فردنیست. راست است که‌ابزار در واقع‌طرح متحجروثابتی‌است‌ازعمل،اما درحد

←

خود را « نومن » (Noumène) می‌نامد ، و معتقد است‌که نومن موضوع شهود غیرحسی یا « شهود عقلی » (Intuition rationnelle) است . اینگونه شهودکه هیچگونه محتوی‌تجربی‌وآزمونی ندارد از دایرهٔ فهم بشربیرون است و مختص «عقل‌الهی» است.

دستور تعلیقی و امرشرطی[1] : من می‌توانم چکش را برای کوبیدن میخ برصندوق یا برای کوبیدن برسر همسایه‌ام به‌کار ببرم. تا زمانی که آنرا فی‌حدذاته در نظر می‌گیرم ، دعوت از آزادی من نیست ، مرا دربرابر آزادی‌ام قرار نمی‌دهد، هدفش بیشتر اینست که باعرضهٔ رشتهٔ منظمی‌از رفتارهای دیرینه ومرسوم، جای اختراع آزاد وسائل را بگیرد و از این طریق به‌آزادی من خدمت کند. اما کتاب به‌آزادی من‌خدمت نمی کند، بلکه آنرا طلب‌می کند. وراستی هم که آزادی به‌مثابهٔ آزادی‌رانمی‌توان باعنف یا افسونگری یااسترحام مخاطب قرارداد. برای نفوذدر آزادی، یك راه بیش نیست: باید نخست او را به‌رسمیت شناخت و سپس براو اعتمادکرد و درآخر به‌نام خود او، یعنی به‌حکم همین اعتمادی که براو کرده‌اند، از او خواست که وارد عمل شود .

از اینقرار، کتاب به مانند ابزار وسیله‌ای برای غایت نامشخصی نیست، بلکه خود را به‌عنوان غایت به‌آزادی خواننده عرضه می کند . و تعبیر «غائیت بی‌غایت»[2] کانت به‌گمان من برای تعیین و تشخیص اثر

۱- Impératif hypothétique (درمقابل«دستورقطعی»یا«امرتنجیزی» Impératif catégorique-) . به‌عقیدهٔ کانت، عقل عملی انسان منجزاً و بدون تعلیق به‌هیچ قیدوشرطی دستور می‌دهدکه قانون اخلاقی را محترم بشماریم‌وبه رعایت آن همت گماریم وحال‌آنکه، درمسائل نظری (مثلا درمورد ماهیت‌ماده واصالت وجود یاماهیت وتعداد مقولات‌ذهن) ممکن وآسان است که نظرقاطعی ابراز نکنیم وتصمیمی نگیریم، اما در مسائل عملی اگر حتماً و قاطعاً تصمیمی نگیریم مدارکار زندگی‌مان مختل می‌شود. به‌این سبب دستورهای عقل عملی را «امرتنجیزی» ودستورهای عقل‌نظری‌را «امرتعلیقی» می‌نامد. سارتر اثرهنری را، چنانکه درسطور آینده خواهدآمد، ازمقولهٔ «امرتنجیزی» وآلات‌وادوات را، چنانکه درسطور فوق گفته شد، ازمقولهٔ «امرتعلیقی» می‌شمارد.

۲- کانت، درمبحث «نقدحکم»، به‌بررسی زیبائی وهنرمی‌پردازد واین نکته‌را، که پس ازاوبسیارتکرارکرده‌اند، بیان می کندکه‌احساس زیبائی عاری

←

هنری بکلی نارساست. زیرا از این تعبیر چنین برمی‌آید که شیئی زیبا فقط «نمود» یا صورت ظاهر غائیت است و به‌طلب بازی آزاد و منظم تخیل بس می‌کند. یعنی این نکته فراموش می‌شود که کار تخیل شخص تماشاگر، فقط «تنظیم کردن» نیست بلکه «تشکیل دادن» است. تخیل به بازی‌نمی‌پردازد: کارش اینست که‌ازورای خطوطی که هنرمند رسم کرده است شیئی زیبا را دوباره بسازد. تخیل نیز به مانند دیگر اعمال ذهن نمی‌تواند از نفس خود متمتع شود. تخیل همیشه بیرون است، همیشه در اقدامی درگیر است. غائیت بی‌غایت فقط در صورتی ممکن می‌بود که شیئی چنان نظم‌ونسق مرتبی می‌داشت که درعین اینکه نمی‌توانستیم غایتی برای او قائل شویم از ما می‌خواست که این را براو فرض کنیم. وچون «زیبا» رابااین شیوه تعریف کنیم آنگاه می‌توانیم ــ چنانکه‌هدف کانت همین بوده است ــ زیبائی هنررا بازیبائی طبیعی یکسان بشماریم، زیرا مثلاً گل دارای چنان تناسب وتوازنی است ودارای رنگهائی‌چنان همساز وخطوطی چنان منتظم که بیننده آناً وسوسه می‌شود که برای‌تبیین این خصایص غایتی بجوید و هریك از آنها را وسیله‌ای به‌منظورهدف نامعلومی بداند.

اما خطا همین جاست: زیبائی طبیعت به‌هیچ روی قابل مقایسه‌و متابهت بازیبائی هنرنیست. ما باکانت هم عقیده‌ایم که اثر هنری غایتی ندارد، اما از آن جهت که خود غایت است. تعبیر کانت ندای دعوتی که دربطن درپردهٔ نقاشی و هرمجسمه و هر کتاب بلند است تبیین

قصد انتفاع است، یعنی هیچ سودی برآن متصور نیست: ما از زیبائی برای خود زیبائی لذت می‌بریم نه‌برای غایتی که بیرون از آن باشد یا، به عبارت دیگر، زیبائی غایتی است که خود غایت ندارد.

نمی کند. کانت می‌پندارد که اثرهنری نخست عملا وجود دارد و سپس درمعرض نگاه قرار می گیرد. حال آنکه اثرهنری وجود نداردمگر آنکه نگریسته شود، زیرا که آن نخست ندای محض است، توقع محض برای وجود داشتن است . وسیله‌ای نیست که هستی‌اش آشکار باشد و غایتش نامعین ، بلکه خود را به‌عنوان کاری که باید انجام داد عرضه می کند و ازدم نخست درتراز دستور قطعی وامر تنجیزی[1] قرارمی گیرد. شما کاملا آزادید که این کتاب را روی میز بگذارید . ولی اگر آنرا بگشائید ، مسئولیتش را برعهده گرفته‌اید. زیرا آزادی نه‌درتمتع ازخودکاری آزاد درون ذهن بلکه درعملی آفریننده وملزم به‌دستور دنیای بیرون آزموده می‌شود. این غایت مطلق، این دستور متعالی وعروج طلب که ، درعین حال، آزادی به‌آن رضا می‌دهد وآنرا به‌پای خود می گذارد همانست که «ارزش»[2] نامیده می‌شود . اثرهنری ارزش است زیرا که دعوت است .

بنابراین اگر من نویسنده از خواننده‌ام دعوت می کنم تا اقدامی راکه آغاز کرده‌ام به‌پایان برساند بدیهی است که اورا آزادی محض ، قدرت آفرینندهٔ محض، فعالیت نامشروط می‌دانم . پس به‌هیچ صورت نمی‌توانم نفس «منفعل» اورا مخاطب قرار دهم، یعنی بکوشم تاتأثراو را برانگیزم وعواطف ترس وخواهش نفس وخشم را ازقدم اول در او وارد کنم. البته هستندنویسندگانی که‌همّ‌خودرامنحصراًمصروف‌انگیختن این عواطف می‌سازند، زیرا که عواطف را به‌آسانی می‌توان پیش‌بینی ورهبری کرد و زیرا که آنان برای‌تحریك‌حتمی‌عواطف‌وسائل آزموده‌ای دراختیار دارند. اما اینهم هست که آنان را ازاین بابت‌نکوهش‌می کنند

۱ــ Impératif catégorique ــ برای توضیح مطلب رجوع شود به ذیل صفحهٔ ۷۴ .

۲ــ برای درك معنای «ارزش» رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۵۰

(چنانکه اوریپید [1] را درهمان عهدقدیم، ازآنرو که کودکان را به‌صحنهٔ نمایش می‌آورد). در شهوات ، آزادی «باخود بیگانه» می‌شود . چون غفلتاً درگیر اقدامات جزئی شده است‌کار اصلی‌اش راکه ایجاد غایت مطلق است از یاد می‌برد . و کتاب به‌صورت وسیله‌ای برای نگهداری نفرت یاخواهش نفس درمی‌آید .

نویسنده نباید درپی‌آن باشدکه خواننده را منقلب ومتلاطم کند، والادچار تناقض‌خواهدشد. اگرمی‌خواهداورا ملزم سازدبایدکار کردنی را فقط پیشنهاد کند . از همین جاست‌که آن خصوصیت ارائهٔ محض ، که‌گوئی ذاتی هنراست ، ناشی می‌شود: بایدکه خواننده بتواند از اثر هنری نوعی فاصله بگیرد ، «فاصلهٔ استحسانی»[2] . همین نکته است‌که گوتیه[3] آنرا احمقانه با«هنربرای هنر» مشتبه کرده است و«پارناسین»[4]ها

۱- Euripide - نمایشنامه‌نویس بزرگ یونان قدیم (۴۸۰تا۴۰۶ پیش از میلاد).

۲- Recul esthétique

۳- تئوفیل گوتیه T. Gautier - نویسنده و شاعر فرانسوی در قرن نوزدهم (۱۸۷۲-۱۸۱۱). گوتیه نخستین کسی است که نظریهٔ «هنربرای‌هنر» را (که قبلا بوسیلهٔ ویکتورهوگو ودیگران مطرح‌شده بود) به‌عنوان مکتب هنری وادبی‌اعلام کرد وبه‌دفاع ازآن برخاست. برطبق‌نظراو هنروسیله‌نیست، هدف است، واین هدف فقط زیبائی است، وزیبائی امری بی‌فایده است‌وهرچیز که مفید باشد زشت است زیراکه مبین نیازهای مادی زندگی است و نیازهای آدمی‌که ناشی از مزاج بیچاره وعاجز اوست پست ونفرت آوراست.

۴- «پارناسین‌ها» پیروان مکتب «پارناس»اندکه درحدود سال ۱۸۶۰ درفرانسه‌به‌وجودآمد. به‌عقیدهٔاین گروه، شعرنمودار روح کسی‌است که‌احساسات خودرا خفه‌کرده‌است. پارناسین‌ها فقط هنرخالص، یعنی‌زیبائی‌صوری رادرخور قدر واهمیت می‌دانستند: شعرنه‌باید بخنداند ونه‌بگریاند، فقط باید زیبا باشد و هدف خودرا درخود بجوید. (برای‌اطلاع بیشتر دربارهٔ این‌مکتب ونیز دربارهٔ نظریهٔ«هنربرای‌هنر»رجوع‌شودبه‌کتاب«مکتب‌های‌ادبی»تألیف‌رضاسیدحسینی.)

با بی‌حسی و لاقیدی هنرمند . غرض فقط احتیاط است، و ژنه[1] حق دارد که آنرا ادب نویسنده نسبت به‌خواننده می‌نامد .

اما این سخن نه‌بدان معناست که‌نویسنده ازنوعی‌آزادی انتزاعی واستنباطی دعوت می‌کند . حقیقت اینست که فقط بااحساسات می‌توان شیئی زیبا را ازنو آفرید: اگررقت انگیز باشد از خلال‌اشك‌های ما رخ خواهد نمود واگر مضحك باشد در خندهٔ ماشناخته خواهد شد . نهایت آنکه این احساسات از مقولهٔ خاصی است : از آزادی نشئت می‌گیرد و به عاریت داده می‌شود . همه چیز، حتی باور من نسبت به قصه‌ای که می‌خوانم، حاکی ازرضا وموافقت آزادانهٔ من‌است. این نوعی «عاطفهٔ انفعالی»[2] به‌معنای مسیحی کلمه‌است، یعنی‌آزادی‌ای که‌خود رامصممانه در حال انفعالیت قرار می‌دهد تابااین فداکاری به نوعی تأثیر عروجی[3] دست‌یابد. خواننده خود را زود باورمی‌سازد،در زود باوری‌فرومی‌رود واین‌حالت هرچند که‌عاقبت همچون رؤیااورا درمیان می‌گیردومحاصره می‌کند لیکن درهرآن باآگاهی آزاد بودن همراه است .

گاهی خواسته‌اند تا نویسندگان را در این برهان ذوحدین‌گرفتار کنند : «یا قصهٔ شما را باور می‌کنند و این تحمل ناپذیر است ، یا باور نمی‌کنند واین لایق ریشخنداست.» اما چنین احتجاجی سخیف وباطل است، زیرالازمهٔ درك زیبائی وشعور استحسانی‌اینست که برسبیل عهد،

۱ـ ژان ژنه J. Genet ـ شاعر وداستان‌نویس ونمایشنامه‌نویس‌معاصر فرانسوی (متولد۱۹۰۷) که سارتر درسال ۱۹۵۲ کتاب بزرگ و معروفی درشرح احوال و آثار او نوشته است.

۲ ـ Passion در اصل لغت بمعنای « درد و رنج» است و اختصاصاً به « ذکر مصائب وآلام مسیح » اطلاق می‌شود .

Transcendant‒۳

برسبیل بیعت باور کند، باوری که به‌سبب وفای باخود و بانویسنده ادامه می‌یابد، واین انتخاب باور است، انتخابی که پیوسته تجدید می‌شود. من هردم می‌توانم بیدار شوم واین را می‌دانم؛ اما نمی‌خواهم؛ زیرا که خواندن، خواب دیدن آزادانه است، بدانگونه که همهٔ احساساتی که بر زمینهٔ این باور خیالی فعالیت می‌کنند همچون جلوه‌های خاص آزادی من‌اند. این احساسات نه‌تنها آزادی مرا درخود تحلیل نمی‌برندیابر آن نقاب نمی‌کشند ، بلکه هریك در حکم شیوه‌هائی است که آزادی من آنها را انتخاب کرده است تا خود را برخود آشکار سازد. «راسکول نیکوف» ، چنانکه گفتم[۱]، بدون آن آمیختهٔ نفرت ومحبت که من نسبت به‌او احساس می‌کنم واو را زنده می‌دارد سایه‌ای بیش نیست. اما براثر عمل معکوسی که مشخصهٔ شیئی خیالی است، رفتارهای او نیست که موجد نفرت یااحترام من است، بلکه نفرت و احترام من است که به‌رفتارهای او ثبات وعینیت می‌بخشد.

از اینقرار، نفسانیات خواننده هرگز مقهور شیئی ادبی نمی‌شود و چون هیچ واقعیت خارجی نیست که این نفسانیات را مشروط و مقید سازد پس سرچشمهٔ همیشگی آنها در آزادی است، یعنی که عواطف خواننده جملگی بخشنده‌اند ـ زیرا من عاطفه‌ای را بخشنده می‌نامم که هم منشاء وهم مقصدش درآزادی باشد. براین تقدیر ، خواندن عبارت از تمرین بخشندگی است و آنچه نویسنده از خواننده می‌طلبد کاربرد آزادی انتزاعی ومجردی نیست، بلکه بخشش ودهش همهٔ وجودش است، باشهواتش وپیش داوری‌هایش وهمدلی‌هایش وامیال جنسی‌اش و ملاك ارزشهایش. نهایت آنکه وجود خود رابابخشندگی می‌دهد، اما آزادی در او ورود می‌کند واورا ازاینسو به آنسو می‌شکافد وتا تاریك‌ترین‌زوایا

۱ـ رجوع شود به‌صفحهٔ ۷۱ .

وخفایای حساسیتش فرومی‌رود واورا دگرگون می‌سازد . و چون جنبهٔ «فعّال» نفس اوخود را«منفعل»ساخته است‌تاشیئی ادبی را بهتربیافریند، متقابلا انفعالیت او فعال می‌شود و به‌صورت عمل در می‌آید : کسی که می‌خواندتابلندترین‌درجه‌صعودمی‌کند. بدین‌سبب مردمانی که‌به‌خشونت وقساوت شهره‌اند ازخواندن‌شرح‌ناکامی‌ها وشوربختی‌های خیالی اشک ریخته‌اند؛ یعنی برای یك لحظه آن شده‌اندکه اگر زندگیشان را صرف پوشاندن آزادیشان نکرده بودند می‌شدند.

بنابراین نویسنده می‌نویسد تا آزادی خوانندگانش را مخاطب قرار دهد واز آن می‌طلبد تا اثراورازنده بدارد. اما به‌همین‌بس نمی‌کند: علاوه براین توقع داردکه این اعتمادی راکه به آنان کرده است به او بازگردانندو آزادی خلاق‌اورابه‌رسمیت بشناسند وبه‌سهم خود، بادعوتی متقارن ومعکوس، آنرابطلبند. اینجاست که‌جنبهٔ دیگر دیالکتیکی‌خواندن رخ می‌نماید : هرچه ماآزادی خود را بیشتر حس‌کنیم، آزادی دیگری را بیشتربه رسمیت می‌شناسیم ؛ هرچه او از ما بیشتر متوقع باشد ما از او بیشترمتوقع می‌شویم.

هنگامی که من از مشاهدهٔ منظره‌ای به‌وجد می‌آیم، خوب‌می‌دانم که من آفرینندهٔ‌آن نیستم. اما این را هم‌می‌دانم که اگرمن نبودم روابط ونسبت‌هائی‌که زیر نگاه من میان درخت‌ها وشاخه‌ها و زمین و علف‌ها برقرار شده است‌نیزوجود نمی‌یافت. این نمودغائیت‌راکه من‌درتناسب رنگ‌ها ودر توازن شکل‌ها وحرکت‌های درخت براثرباد کشف کرده‌ام خوب می‌دانم که نمی‌توانم توجیه‌کنم و موجبی بر آن بیابم . بااینحال وجود دارد وآنجا زیرنگاه من حاضراست و، به‌هرحال، من نمی‌توانم هستی را هست‌کنم[1] مگر آنکه ازپیش بوده باشد. اما‌اگرحتی به‌وجود

۱ــ اشاره به‌سخن هایدگر که درآغازاین‌فصل‌آورده شد.(ص۶۳و۶۴)

خدا معتقد باشم نمی‌توانم هیچ ارتباط واستحاله‌ای ، جز درلفظ، میان عنایت عام الهی ومنظرهٔ خاصی که مورد مشاهدهٔ من است برقرار کنم . اگر بگوئیم که او این منظره را ساخته است تا مرا به وجد آورد یا مرا به‌گونه‌ای‌ساخته‌است‌تااز آن به‌وجدآیم، سؤال‌را به‌جای‌جواب آورده‌ایم.

آیا آمیزش و همگونی این رنگ آبی با آن رنگ سبزارادی‌بوده است ؟ چگونه بدانم ؟ تصور مشیت عام الهی نمی‌تواند نیات خاص را ضامن‌شود،خاصه درموردی که ذکرش‌رفت. زیراسبزی علف‌را می‌توان از طریق قوانین زیست شناسی و مقادیر ثابت مخصوص و جبر اقلیمی تبیین کرد وعلت‌نیلگونی آب‌را ازطریق‌ژرفای‌رود وطبیعت‌خاك‌وسرعت جریان. تلفیق و تنسیق رنگ‌ها اگر هم ارادی باشد مزید براصل است : نتیجهٔ تلاقی دوسلسله علت ومعلول یعنی، دربادی نظر ، حاصل تصادف است. درمنتهای مراتب، غائیت‌امری‌است ظنی ومعمائی. همهٔ‌پیوندهائی که ما برقرار می کنیم فرض وحدس است . هیچ غایتی نیست که به‌وجه قطع و یقین خود را برما عرضه کند ، زیرا هیچ غایتی مصرّحاً چنان نمی‌نماید که وابسته به‌ارادهٔ آفریدگاری بوده باشد .

بنابراین زیبائی طبیعی‌هرگز آزادی مارا فرانمی‌خواند ودعوت نمی کند. یابهتر بگویم: درمجموعهٔ شاخ وبرگ‌ها وشکل‌ها وحرکت‌ها نمودی ازنظم وبنابراین توهّمی ازدعوت هست که گوئی این‌آزادی‌را فرامی‌خواند،اما آنازیرنگاه آب می‌شود وازمیان می‌رود. تاآغاز کنیم که این نظم ونسق را اززیر نظر بگذرانیم دعوت ناپدیدگشته است: ما تنها مانده‌ایم‌و آزادیم که‌این‌رنگ‌را با آن‌رنگ‌یابارنگ‌دیگردرآمیزیم‌ودرخت را باآب یا درخت را با آسمان یا درخت وآب و آسمان را با هم پیوند دهیم. آزادی من هوسبازی می‌شود.هرچه روابط تازه‌تری برقرار کنم‌از عینیت موهومی که مرا فرامی‌خواند دورترمی‌افتم . من با نظارهٔ بعضی

از طرح‌هائی که اشیاء عینی بطور مبهم وسربسته ترسیم کرده‌اند به رؤیا می‌روم؛واقعیت طبیعی فقط بهانه‌ای میشود برای خیال پردازی. یا آنکه دراین صورت چون عمقاً تأسف می‌خورم که چرا این‌نظم و نسقی‌را که یکدم محسوس ومدرَك شده‌است هیچکس به‌من عرضه‌نکرده وبنابراین حقیقی نبوده است گاهی چنین پیش می آید که من خیالم را ثابت و مستقر می‌سازم ، یعنی آنرا برپرده‌ای یابرنوشته‌ای منتقل می کنم .

بدینگونه ، من میان غائیت بی غایتی که در مناظر طبیعی پدیدار است ونگاه سایر آدمیان واسطه می‌شوم . من آن غائیت را به‌آنان منتقل می کنم. وآن غائیت براثراین‌انتقال خاصیت‌بشری می‌یابد. هنردراینجا عبارت ازآداب و مراسم دهش است و صرفِ همین‌دهش موجب تغییرماهیت‌وبروزدگرگونی عمیقی می‌شود.دراین امرچیزی‌هست مانند انتقال‌عناوین‌واختیارات درحکومت مادرسالاری‌که درآنجا مادردارندهٔ القاب‌نیست اما واسطهٔ لازمی است میان دائی وپسرخواهر .

حال که من این توهّم را از هواگرفته‌ام ، حال که آنرا برسایر مزدمان عرضه می کنم وبه جای آنان خودم‌آنرا بیرون‌آورده وازنو اندیشیده‌ام ،آنان می‌توانند با وثوق و اعتمادبرآن بنگرند ، زیراکه‌آن ازمقولهٔ «حیث التفاتی[۲]» شده است . اما خود من البته درمرزذهنیت و

۱ـ درآغاز تشکیل جوامع مادر سالاری، که قدرت مطلق دردست زنان بود، نام مادر را برفرزند می‌نهادند نه‌نام پدررا ، زیراکه فقط مادر را مولد فرزند می‌دانستند. بعداً که قدرت به‌دست‌مردان افتاد ولی مادرهمچنان «تولید کننده» اصلی فرزند شمرده‌می‌شد، نام‌مردان «همخون» خانواده‌را، که‌نزدیك‌ترینشان برادر مادربود، برفرزند می‌نهادند (زیراکه میان شوهر مادربا حتی پدرمادر بافرزند مادر، قائل به‌رابطهٔ همخونی نبودند) .

۲ـ برای‌توضیح معنای «حیث التفاتی» (Intentionnalité) رجوع‌شودبه مقدمهٔ‌کتاب .

عینیت می‌مانم بی‌آنکه هرگز بتوانم این نظام عینی را که به‌دیگران منتقل کرده‌ام تماشا کنم.

خواننده، به عکس، با آرامش وامنیت خاطر پیش می‌رود. اما هرچه پیش‌تر برود، نویسنده از او پیش‌تر رفته است. هرگونه مقایسه و سنجشی یا توازی و تقارنی که میان قسمت‌های مختلف کتاب به عمل آورد ــ میان فصل ها یا میان کلمه‌ها ــ، به هرحال ضامنی دارد و آن اینست که اینها همه مصرحاً وابسته به عمد واراده‌ای بوده است. حتی میان قسمت‌هائی که ظاهراً هیچ ارتباطی بایکدیگر ندارند می‌توانند، به قول دکارت، بینگارد که نظمی پنهانی هست. اما در این رهگذر، آفریننده براو پیشی گرفته‌است و شگفت‌ترین بی‌نظمی‌ها هم نتیجهٔ هنر است، یعنی باز نظم است. خواندن از مقولهٔ استقراء و قیاس و تمثیل است، واساس این فعالیت‌های ذهنی برارادهٔ نویسنده است (هماتگونه که سالیان دراز تصور می‌کردند که اساس استقراء علمی برمشیت الهی است). نیروئی لطیف ماخوانندگان را ازصفحهٔ اول تا صفحهٔ آخر همراهی می‌کند.

اما این نه بدان معناست که ما به آسانی نیات هنرمندرا درمی‌یابیم: اینها، چنانکه گفتیم، موضوع حدس و گمان است وخواننده نیز مانند دانشمند تجربه می‌کند؛ لیکن این حدس و گمان متکی بریقین بزرگی است که ما داریم مبنی براینکه زیبائی‌هائی که‌در کتاب هویدامی‌شود هرگز معلول تصادف نیست. درخت و آسمان، درطبیعت، فقط برحسب اتفاق باهم تناسب و تقارن می‌یابند. به عکس، اگر در داستان، قهرمانان دراین برج یادراین زندان باشند، اگردراین باغ گردش کنند، مسئله در آن‌واحد عبارت است ازبازیابی سلسله‌های مستقل علت و معلول (قهرمان فلان حالت‌روحی‌را داشته است که نتیجهٔ ترتیب‌رویدادهای‌روانی واجتماعی

بوده است ؛ ازسوی‌دیگر به مکان مشخصی‌رفته‌است وشکل ساختمانی شهراورا واداشته است که ازفلان باغ بگذرد) و نیزبیان‌غائیتی عمیق‌تر ، زیرا باغ به عرصهٔ هستی نیامده‌است مگربه منظور آنکه بافلان حالت روحی تناسب و توافق یابد ، به منظور آنکه آن حالت را به مدد اشیاء برساند یا ازطریق تضاد برجسته‌ترکند ؛ وخود آن حالت روحی هم به اعتبارواقتضای همین منظره تعقل شده است .

اینجاست که علیت به‌صورت‌پنداردرمی‌آیدومی‌توان آنرا «علیت بی‌علت» خواند ، وغائیت است که به صورت‌واقعیت عمیق درمی‌آید . اما اگرمن‌خواننده بدینگونه‌می‌توانم‌باوثوق واعتمادکامل، نظام غایات را درتحت نظام علل درآورم بدان سبب است که هنگام گشودن کتاب مسلم می‌دانم که‌شیئی ادبی ازآزادی بشری سرچشمه می‌گیرد. اما اگر بنابراین می‌بود که من برهنرمندگمان برم که کتابش‌را به‌انگیزهٔ عواطف انفعالی‌ودرحال عواطف انفعالی‌نوشته‌است‌اعتماد من آناًازمیان‌می‌رفت . زیرا چه سود ازآنکه نظام علل را برنظام‌غایات استوار کردن و سپس نظام غایات رابرعلیت روانی متکی ساختن و ، در نتیجه ، اثرهنری را به‌زنجیر جبر علّی وابستن ؟

البته من ، هنگام‌خواندن، انکار نمی‌کنم که‌نویسنده ممکن است وحق داردکه دچار هیجانات‌عاطفی‌شده باشد یا آنکه حتی‌نخستین‌طرح اثر خودرا زیرسیطرهٔ عواطف انفعالی‌درذهن پرورده باشد . اما تصمیم نوشتن‌مسبوق‌براینست که‌نویسنده‌ازاحساسات‌خودفاصله‌بگیرد وخلاصه آنکه عواطفش را به عواطف آزاد مبدل‌کرده باشد (همچنانکه من به هنگام‌خواندن چنین می‌کنم) ، یعنی آنکه در وضع بخشش باشد .

بدینگونه، خواندن پیمانِ بخشش‌است میان نویسنده‌وخواننده : هریك به دیگری اعتماد می‌کند ، هریك چشم امید به‌دیگری می‌بندد ،

از دیگری همانقدر توقع دارد که از خودش دارد . زیرا که این اعتماد ، خود ، بخشش است : هیچکس نمی‌تواند نویسنده را مجبور کند که بپندارد که خواننده آزادی‌اش را به‌کار خواهد برد ؛ هیچکس نمی‌تواند خواننده‌را وادار کند که بپندارد که‌نویسنده آزادی‌اش‌را به‌کاربرده‌است . این تصمیمی است آزادانه که هردو می گیرند .

آنگاه رفت و آمدی دیالکتیکی برقرار می‌شود . من هنگامی که می‌خوانم توقع دارم . پس آنچه می‌خوانم ، اگر توقعات من‌برآورده شود ، مرا برمی‌انگیزد تا از نویسنده باز هم بیشتر بخواهم . یعنی آنکه از نویسنده بخواهم که ازمن‌بازهم بیشتر بخواهد. ومتقابلا توقع نویسنده آنست که من توقعاتم را به‌آخرین درجه بالا ببرم . بدینگونه ، آزادی من باتجلی خود ، آزادی دیگری را متجلی می کند .

چندان اهمیت ندارد که شیئی زیبا محصول هنر«رئالیستی» باشد (یا آنچه مدعی هنر رئالیستی‌است)یامحصول‌هنر «صوری[۱]». به‌هرحال، روابط طبیعی معکوس شده است : این درخت ، در قسمت مقدم پردهٔ سزان[۲] ، نخست همچون نتیجهٔ ترتّب علت ومعلول جلوه می کند . اما علیت ، توهّمی بیش نیست . این علیت تازمانی که مابر پردهٔ نقاشی می‌نگریم شاید به عنوان پیشنهادی برما عرضه شود وپایدار بماند ، اما به هرصورت متکی برغائیتی عمیق خواهد بود : اینکه درخت بدین گونه قراردارد ازآنست که مابقی پرده اقتضا داشته است که‌این‌صورت واین رنگ‌ها درقسمت مقدم قرارگیرند .

۱ـ Formel

۲ ـ Cézanne ـ پل سزان ـ نقاش فرانسوی درقرن نوزدهم (۱۹۰۶ـ ۱۸۳۹) که چون عقیده داشت که اندیشهٔ هنرمند موجب دگرگونی در بینش اشیاء می‌شود اورا پیشقدم همهٔ جریانهای هنر امروز می‌دانند .

بنابراین ازخلال علیت «پدیداری[1]»، نگاه ما برغائیت، به‌عنوان ساختمان درونی و شالودهٔ عمیق شیئی هنری، دست می‌یابد و، درورای غائیت، برآزادی بشری به‌عنوان سرچشمهٔ اصلی واساس موجودیت آن. رئالیسم ورمر[2] چنان پیش رفته است که بیننده نخست ممکن است بپندارد که با صنعت عکاسی مواجه است. اما اگرشکوه مضمونش را و تلألؤ گلگون و مخملین دیوارهای کوچک آجرینش را وستبری نیلی یك شاخهٔ پیچکش را وتاریکی براق دهلیزهایش را وگوشت نارنجی چهره‌های صیقل یافتهٔ چون سنگ رخامش را بیننده درنظر بگیرد آنگاه در لذتی که می‌برد ناگهان حس می‌کند که غائیت بیش ازآنکه در شکل‌ها یا در رنگ‌ها باشد در تخیل مادی اوست. همان جوهروخمیرهٔ اشیاء است که دراینجا منشاء وجود و دلیل هستی صورت آنهاست. در برابر آثار این نقاش رئالیست شاید ما تا نزدیك‌ترین حدآفرینش مطلق پیش می‌رویم، زیرا در همان انفعالیت ماده است که ما با آزادی بی انتهای بشری روبرو می‌شویم.

واما اثرهنری فقط به همان شیئی که ازآن نقشی کشیده یامجسمه‌ای ساخته یا حکایتی کرده‌اند محدود نمی‌شود. به همانگونه که اشیاءمادی را ادراك نمی‌توان کرد مگر برزمینهٔ جهان، اشیائی که هنرآنها را مجسم کرده است نیزبرزمینهٔ عالم هویدا می‌شوند. درزمینهٔ دورنمائی که پشت حوادث «فابریس» هست، ایتالیای ۱۸۲۰ را واتریش و فرانسه را و

۱— Phénoménal

۲— Vermeer — نقاش معروف هلندی (۱۶۷۵–۱۶۳۲) که سالها گمنام وقدرناشناخته ماند، اما امروز اورا یکی از بزرگترین نقاشان جهان درقرن هفدهم می‌شمارند. آثارش بیشتر در زمینهٔ تصویر مناظر طبیعت واندرون خانه است وخاصه به‌بازی نورها وهم آهنگی رنگ‌ها توجه بسیار دارد.

آسمان وستارگانش را که «آ به بلانس» رصد می کند وسرانجام سراسر کرهٔ زمین را می‌بینیم[۱] . اگر نقاش ، کشتزاری یا گلدانی برما عرضه کند نقش‌هایش پنجره‌هائی است گشوده برسراسر جهان. دراین جادهٔ سرخی که به میان گندم‌ها فرومی‌رود ما از آنچه وان گوگ[۲] کشیده است بسی پیش‌تر می‌رویم ، به میان گندم زارهای دیگری می‌رویم وبه زیر ابرهای دیگری تا به‌رودی که به‌دریا می‌ریزد ؛ وغائیت عمیق راکه متّکای هستی کشتزارها و زمین است تا آن سوی جهان، تا بی‌نهایت، ادامه می‌دهیم . بدانسان که از خلال آن چند شیئی که نقاش ابداع یا تقلید می کند منظور عمل آفرینشگرش همانا تسخیرکامل جهان است . هر نقشی ، هر کتابی بازیابی وتجدید تملك تمامیت هستی است . هریك از آنها این تمامیت را بر آزادی بیننده عرضه می کند .

زیرا که هدف غائی هنر همین است : این جهان را دوباره تملك کردن و آنرا به همانگونه که هست در معرض تماشا نهادن، امابه‌صورتی که‌گوئی از آزادی بشری سرچشمه گرفته‌است . لیکن‌چون آنچه هنرمند می آفریند واقعیت عینی‌نمی‌یابد مگر درنگاه شخص‌بیننده، پس‌ازطریق آداب تماشا ـ و در این مورد از طریق خواندن ـ است که این تجدید تملك صورت قبول می‌پذیرد وتثبیت می گردد .

اینك بهتر می‌توانیم به سؤالی که چندی پیش مطرح کردیم‌پاسخ گوئیم : نویسنده این هدف را برگزیده است که از آزادی دیگر مردمان

---

۱ ـ اشاره به رمان «صومعهٔ پارم» اثر استاندال (نیز رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۴۳).

۲ ـ Van Gogh ـ نقاش‌معروف‌هلندی‌درقرن نوزدهم (۱۸۹۰-۱۸۵۳). قدرت او خاصه درتصویر طبیعت بیجان ونقش چهره ومنظره است .

دعوت کند تا آنان ، با التزامات[1] متقابل توقعات خود ، تمامیت هستی‌را به‌تملک آدمی درآورند وبشریت را بر جهان محیط کنند .

* * *

اگر بخواهیم پیش‌تر برویم باید به‌خاطر آوریم که‌منظور نویسنده، مانند همهٔ هنرمندان دیگر ، اینست که به خوانندگانش نوعی احساس عاطفی بدهد که درعرف به «لذت زیبائی» موسوم‌است ومن‌بهتر می‌دانم که آنرا«شادی زیبائی[2]» بنامم . ونیز باید به‌خاطر داشت که هرگاه این احساس‌عاطفی بروز کند دلیل بر اینست که‌اثرهنری به‌اتمام رسیده‌است . پس به‌جاست که در پرتو عقاید و آرائی که تاکنون بیان کرده‌ایم آنرا بررسی کنیم .

در واقع این شادی ــ که آفریننده‌درمقام آفرینندگی‌از آن محروم است ــ بادرك زیبائی وشعور استحسانی بیننده ، که همان خواننده باشد (چونکه‌نظر ما دراینجا به‌اوست)، یکسان و قرین‌است.واین‌احساسی‌است پیچیده وبغرنج ، اما سازمان‌های درونی‌اش همدیگر را متأثر ومشروط می‌سازند وازیکدیگر جدائی ناپذیرند .

این احساس نخست با بازشناسی هدفی عروجی ومطلق یکسان‌و یگانه‌است که آن هدف، برای‌یك‌لحظه،تسلسل‌سودمندانهٔ«غایات وسیله‌ای» و «وسائل‌غایتی» را معوق می‌دارد ،

۱ــ «التزام» (Implication =) ـ برای توضیح معنای آن رجوع شود به ذیل صفحهٔ ۲۲.

۲ــ Joie esthétique ــ مقصودشادی ناشی ازاحساس زیبائی است‌وشاید بتوان آنرا به‌«نشاط استحسانی» هم ترجمه‌کرد.

> درزندگی‌عملی، هروسیله‌ای ممکن‌است به‌عنوان غایت‌به کار رود (بنابر آنکه‌آنرا تجسس‌کنند) وهر غایتی درحکم وسیله‌ای است برای نیل به غایتی دیگر.

یعنی آن احساس بازشناسی ازدعوتی است یا، به بیان دیگر، بازشناسی از ارزشی . و آن شعور خودآگاه که من به این ارزش حاصل می کنم بالضروره با شعور ناخودآگاه به آزادی خودم همراه است ، زیرا که آزادی از طریق توقعی متعالی برخود آشکار می شود .

چون آزادی، خود را بازشناسد ، این‌بازشناسی همان‌شادی‌است، اما این سازمان درونی شعور ، شعوری که به خودآگاه نیست ، مستلزم سازمان دیگری است : حال که درواقع ، خواندن همان‌آفریدن است ، آزادی من نه فقط همچون خودمختاری مطلق ، بلکه همچون فعالیت آفرینشگر برخودآشکار می‌شود . یعنی به همین بس نمی‌کند که قانون خودرا خود وضع کند ، بلکه همچون ذات متشکل شیئی هنری بر خود دست می‌یابد .

دراین حد است که پدیدهٔ اخص زیبائی تجلی می‌نماید ، یعنی آفرینشی که درآن ، شیئی آفریده به عنوان شیئی به‌آفریننده‌اش داده می‌شود . این همان‌مورد یگانه‌ای‌است که‌آفریننده ازشیئی که‌می‌آفریند تمتع می‌برد. وکلمهٔ تمتع که درمورد شعور خودآگاه به‌اثر ادبی‌به‌کار می‌رود خود نشان می‌دهد که ما با سازمانی که ذاتی شادی زیبائی است مواجهیم .

این تمتع خودآگاه همراه با این شعور ناخودآگاه است که ما نسبت به‌آن شیئی که به عنوان اصل پذیرفته شده است درحکم اصلیم . این جنبهٔ شعور استحسانی‌رامن «احساس‌امنیت» می‌نامم. همین‌احساس است که بر شدیدترین عواطف زیبائی ، رنگی از آرامش اعظم‌می‌زند.

و این احساس از مشاهده و تصدیق هم‌آهنگی متقن ذهنیت با عینیت سرچشمه می‌گیرد.

چون، از سوی دیگر، شیئی زیبا بالاخص جهان‌است که‌ازچشم خیال دیده می‌شود، شادی‌زیبائی همراه با این شعور خودآگاه است که جهان همانا ارزش است، یعنی تکلیفی است که بر عهدهٔ آزادی بشری نهاده می‌شود. واین همان است که من «دخل و تصرف زیبائی در طرح بشری» می‌نامم. زیرامعمولاً جهان‌همچون‌افق موقعیت‌ما تجلی‌می‌نماید، همچون فاصلهٔ بی‌پایانی که ما را از ما جدا می‌سازد، همچون تمامیت ترکیبی«دریافت‌های بیواسطهٔ ذهن[1]»، همچون مجموعهٔ نامتمایز موانع و ابزارها ــ اما نه هرگزهمچون‌توقعی که‌آزادی ما را مخاطب قراردهد.

از اینقرار شادی زیبائی، در این‌حد، ناشی از استشعاری است که من ازبازیابی ودرون‌گرائی چیزی که به اعلی درجه «جزمن[2]» است حاصل‌می‌کنم،زیرا که من‌دریافت‌بیواسطه را به‌امر تنجیزی وواقعیت را به‌ارزش‌مبدل می‌سازم: جهان تکلیفی است از آن من، یعنی کاراساسی وبه‌آزادی‌پذیرفتهٔ آزادی من‌همین‌است که، باتحرکی نامشروط ونامقید، آن شیئی یگانه و مطلق را که جهان است به هستی بیاورد.

ودرمرحلهٔ سوم،سازمانهای پیشین‌متضمن‌پیمانی میان‌آزادی‌های بشری است. زیرا، ازیك سو، خواندن‌عبارت‌است‌ازبازشناختن موثق و متوقع آزادی نویسنده‌و،ازسوی دیگر،لذت‌زیبائی چون‌خود به‌صورت ارزش، احساس شده است حاوی توقع مطلقی است نسبت به دیگری:

۱ــ le donné - یعنی دریافتها یامعلومات‌بیواسطه‌ای که مستقیماً به‌ذهن می‌رسد (در مقابل معلوماتی که بادخالت‌ذهن یا به‌مدد معلومات دیگر، پرورده، می‌شود).

۲ــ le non - moi

توقعی مبنی براینکه هرانسانی به اعتبار آنکه آزادی است همان لذت را هنگام خواندن همان کتاب احساس کند.

بنابراین ، بشریت تماماً دربالاترین حدآزادی خودحاضراست و جهانی‌را، که درعین حال هم «جهان او»ست وهم «جهان بیرون ازاو» ، درهستی نگه می‌دارد . در شادی زیبائی ، شعور خودآگاه همان شعور مصوِّر[1] جهان درتمامیت آنست ازحیث آنکه هم هست و هم باید هست شود ، ازحیث آنکه درعین حال هم تماماً خودماست وهم تماماً جدا از ماست،وهرچه‌بیشترجداازماباشدبیشترخودمامی‌شود. شعورناخودآگاه، تمامیت هم آهنگ آزادی‌های‌افراد بشری‌رادرعالم واقع ، دربرمی‌گیرد ازحیث آنکه مورد وثوق وتوقع عام است .

پس نوشتن درعین حال هم‌آشکارکردن جهان است وهم عرضه کردن آن به عنوان تکلیف بربخشش خواننده . توسل به شعورردیگران است تا خود را به عنوان « اصل » بر تمامیت هستی بازشناساند . ارادهٔ زیستن دراین «اصلیت» است‌باواسطهٔ‌دیگران . امااز‌سوی دیگر ، چون جهان واقع آشکار نمی‌شود مگردرعمل ، چون نمی‌توان خود را درآن حس کرد مگربا برگذشتن از آن برای تغییردادن‌آن ، پس دنیای داستان نویس تازمانی که خواننده درتحرکی برای‌عروج ازآن‌آنرا کشف‌نکند فاقد عمق خواهد بود .

بارها این نکته راگفته‌اند: موضوع مورد بحث، درداستان،براثر طول و کثرت توصیفاتی که از آن‌می کنندجسمیت وموجودیت نمی‌یابد، بلکه به سبب پیچیدگی وتعدد روابطی که بااشخاص مختلف داستان‌دارد به عمق هستی می‌رسد ؛ وآن‌گاه واقعی‌تر می‌نماید که به دفعات بیشتری آنرا لمس کنند، بچرخانند، بردارند،بگذارند وخلاصه اشخاص داستان

[1] ــ مصور، به‌تشدید و کسر«واو»، درترجمهٔ Imageant .

ازحد آن برگذرند وبسوی هدف‌های خاص‌خود فرا روند. همچنین‌است جهان مخلوق داستان : یعنی مجموعهٔ‌اشیاء و آدمیان : برای اینکه به حداکثر ثقل‌خود برسد باید «آفرینش آشکارگر» (که ازطریق‌آن‌خواننده جهان داستان‌را کشف می‌کند) نیز درحین عمل، التزام مخیّل[1] باشد. به عبارت دیگر : هرچه علاقهٔ خواننده به‌تغییروتبدیل‌جهان مخلوق داستان بیشترباشدآن جهان زنده‌تر می‌شود .

اشتباه رئالیسم‌دراین‌بوده که می‌پنداشته است که‌واقعیت‌درمشاهده آشکارمی‌شودودرنتیجه می‌توان توصیف‌بیطرفانه‌ای‌از آن کرد. وچگونه چنین چیزی ممکن است ، جائی‌که حتی ادراك محسوسات باطرفداری صورت می‌گیرد، جائی که‌نامیدن،به خودی خود،تغییردادن شیئی‌است؟ وچگونه نویسنده که می‌خواهد نسبت به جهان «اصل» باشد ممکن است بخواهدکه‌نسبت به بیدادهای محتوی‌درجهان نیزاصل باشد ؟وبااینحال، بایدکه چنین باشد ،لیکن اگرمی‌پذیردکه آفرینشگربیدادها شود درهمان تحرکی است‌که ازحد این بیدادها برمی‌گذردوبسوی الغاء وامحاءآنها می‌رود .

و اما من خواننده ، اگردنیائی بیدادگر بیافرینم و آنرا درهستی نگه‌دارم ، نمی‌توانم کاری کنم که مسئول آن نشوم . وهمهٔ هنرنویسنده دراینست‌که مرا وادارد تاآنچه را که او آشکار می‌کند من خلق کنم وبنابراین حیثیت خود را درگروآن بگذارم .ما دوتنه بارمسئولیت‌جهان را به دوش می‌کشیم. واینجاست که چون‌این‌جهان متکی به‌تلاش‌مشترك آزادی‌های دوگانهٔ‌ماست وچون‌نویسنده کوشیده‌است تاباواسطهٔ من‌آنرا جزئی از اجزاء هیئت بشری کند باید که‌آن جهان حقیقتاً درخود تجلی نماید ، درژرف‌ترین خمیرهٔ خود، وچنان تجلی‌نمایدکه‌گوئی آزادی‌ای

---

[1] - Imaginaire

که‌غایتش آزادی بشری‌است ازسراسر آن عبور کرده و آنرا استوارداشته است ؛ و اگر آن جهان حقیقتاً چنان مدینهٔ غایاتی نباشد که باید باشد ، باری باید که منزلی درسرراه آن باشد و ، سخن کوتاه ، باید که تحول‌و صیرورت[1] باشد وباید که همیشه آنرا چنان درنظربگیرند وعرضه کنند که نه همچون تودهٔ خردکننده‌ای باشد که بردوش ما سنگینی کند ، بلکه از دیدگاه بر گذشتن از آن و فرارفتن بسوی مدینهٔ غایات نگریسته شود ؛ باید که اثر ادبی صورتی ازبخشش و کرم برخود بگیرد ، هرچقدر هم که بشریت مورد وصف آن شرارت‌بار ویأس‌آورباشد .

البته غرض آن نیست که این بخشش از طریق ایراد خطابه‌های اخلاقی‌یاایجاد شخصیت‌های متقی بیان‌گردد. حتی‌نباید ازپیش‌اندیشیده شده باشد وراستی‌هم که با احساسات خوب نمی‌توان کتاب‌های خوب نوشت[2]. امابایدکه این‌بخشش تاروپود کتاب‌را تشکیل دهد ، گلی باشد که اشخاص واشیاء از آن سرشته‌اند. مضمون کتاب هرچه باشد، بایدکه نوعی نرمی وسبکی‌ذاتی ازسراسر کتاب‌به‌چشم بخورد وخاطرنشان کند که اثرادبی هرگزمعلوم ازپیش بودهٔ طبیعی‌نیست ، بلکه توقع است و دهش‌است. واگر این‌جهان‌را بابیدادهایش به‌من خواننده‌می‌دهند برای آن‌نیست که من با سردی و بی‌غمی آنها را تماشاکنم ، بلکه برای‌آنست که باخشم خودم درآنها جان بدمم و پرده ازروی‌آنها بردارم و آنها را با سرشتِ بیدادهایشان بیافرینم، یعنی با سرشت «مظالمی که باید ازمیان برداشته شود » .

۱ـ Devenir (= Becoming درانگلیسی) یعنی «شدن ، حدوث ، کون ، صیرورت».

۲ـ اشاره به گفتهٔ معروف آندره ژید : «همیشه بااحساسات نیک است که ادبیات بد را بوجود می‌آورند.» این مطلب درفصل آینده نیز مورد بحث قرار خواهد گرفت.

بدینگونه، دنیای نویسنده در تمامی ژرفایش رخ نمی‌نماید مگر با کوشش و ستایش و خشم خواننده. وعشق بخشنده همان سوگند نگه‌داشتن است و خشم بخشنده همان سوگند تغییردادن است و ستایش بخشنده همان سوگند تقلید کردن است. با اینکه حساب ادبیات از حساب اخلاق کاملا جدا است، در پشت تنجیز زیبائی می‌توان تنجیز اخلاق را تمیزداد.

زیرا حال که نویسنده، به صرفِ زحمتی که برای نوشتن می‌کشد، آزادی خوانندگانش را به‌رسمیت می‌شناسد و حال که خواننده، به صرفِ گشودنِ کتاب، آزادی نویسنده را به‌رسمیت می‌شناسد، اثرهنری از هرسو که نگریسته شود عمل اعتماد بر آزادی آدمیان است. و حال که خوانندگان، مانند نویسنده، این آزادی را فقط از آنرو به‌رسمیت می‌شناسند تا از آن متوقع شوند که آشکار گردد، پس اثرهنری را می‌توان اینگونه تعریف کرد: ارائهٔ مخیَّلِ جهان از حیث آنکه خواهان آزادی بشری است.

ازاینجا می‌توان نخست نتیجه گرفت که «ادبیات سیاه» وجود ندارد، زیرا جهان هرچقدر هم که با رنگهای تیره مصور شود بدان منظور مصور می‌شود که مردمانی آزاد در برابر آن، آزادی خود را احساس کنند. براین وجه می‌توان گفت که فقط داستان خوب هست و داستان بد. و داستان بد داستانی است که غرضش خوش آمد خوانندگان است با نوازش احساسات آنان، و حال آنکه داستان خوب طلب و توقع است و اعتماد و اعتقاد است.

اما خصوصاً یگانه جنبه‌ای که نویسنده از آن می‌تواند جهان را به این آزادی‌ها عرضه کند ـ آزادی‌هائی که می‌خواهد باهمدیگر دمساز و موافق سازد ـ همان جنبه از جهانی است که همواره هرچه بیشتر باید به‌آزادی آغشته شود. پذیرفتنی نیست که این طغیان بخشش، که

نویسنده موجب می‌شود، برای آن به‌کاررود تا بربیدادی صحه‌گذارد و خواننده بااستفاده‌از آزادی‌اش کتابی بخواندکه اسارت انسان رابه‌دست انسان مجاز می‌دارد یامی‌پذیرد یاهمینقدرمی‌پرهیزد ازاینکه آنرامحکوم شمارد.

می‌توان‌تصور کرد که‌داستان‌خوبی‌به‌قلم‌فلان‌نویسندهٔ‌سیاه‌امریکائی نوشته شود که حتی‌نفرت‌ازسفید پوستان درسرتاسر آن پخش باشد، زیرا که‌ازخلال‌این نفرت، درحقیقت، آزادی همنژادانش را مطالبه می کند. وچون مرافرامی‌خواند تاوضع بخشش برخودبگیرم‌پس من‌در آن‌لحظه که خودم راهمچون‌آزادی محض احساس می کنم نمی‌توانم‌تاب‌بیاورم که خویشتن را بانژاد ستمکاران برابر ببینم و یکی بدانم. بنابراین برضد نژاد سفید وبرضد خودم (به‌اعتبار آنکه من هم از آن نژادم) از جمیع آزادی‌ها می‌طلبم که به‌استیفای حق‌رهائی سیاهان برخیزند. اماهیچکس نمی‌تواند حتی یك دم فرض کند که بتوان داستان خوبی در مدح ضد یهودان نوشت.

از این آخرین نکته، جمعی متأثر و متعجب شده‌اند. می‌خواهم که برای‌من، فقط ازیك داستان خوب نام ببرند که‌قصد مصرحش‌خدمت به‌ظلم‌باشد، ازیك‌داستان‌خوب که برضدیهودیان، برضدسیاهان، برضد کارگران، برضدملل‌استعمارزده نوشته‌شده‌باشد. خواهیدگفت: «اگر تاکنون ننوشته‌اند دلیلی نیست که روزی ننویسند.» پس خود اقرار می‌کنید که شمائید که اندیشهٔ انتزاعی می‌پرورید. شما و نه‌من‌!زیرا به‌نام استنباط انتزاعی خودتان از هنراست‌که امکان چنین امری راکه هرگز رخ نداده است مسلم می‌دانید وحال آنکه من به‌همین بس می‌کنم تا برای امری بازشناخته، توضیحی ارائه دهم.

زیرا در آن لحظه که من احساس می‌کنم که آزادی‌ام بطور تفکیك ناپذیری وابسته به‌آزادی همهٔ مردمان دیگراست نمی‌توان از من توقع

داشت که آن آزادی را برای صحه بربردگی برخی از آنان به‌کار برم.

بنابراین، چه محقق باشد چه هجاگر چه فکاهی نویس چه داستان پرداز، خواه دربارهٔ شهوات انفرادی سخن بگوید و خواه برشیوهٔ حکومت اجتماعی بتازد، نویسنده، آن مرد آزاد که خطابش به‌مردان آزاد است، یك موضوع برای گفتن بیش ندارد: آزادی.

در این صورت هر کوششی که برای انقیاد خوانندگانش به‌عمل آورد خطری است که متوجه هنرش کرده است. درمورد آهنگر، «فاشیسم» فقط می‌تواند درزندگی شخصی‌اش نفوذ کند و نه لزوماً درحرفه‌اش. اما درمورد نویسنده، می‌تواند هم براین و هم برآن دست یازد، و خاصه برحرفه‌اش بیش اززندگی‌اش.

نویسندگانی را دیده‌ام که پیش از جنگ بادل و جان فاشیسم را می‌طلبیدند وهمان‌دم که «نازیان» آنان‌را غرق‌افتخار کردند دچار بیحاصلی شدند وچشمهٔ ذهنشان بکلی خشکید. نظرم‌بیشتر به‌دریولاروشل[1] است که برخطا رفت، اما درعقیده خود صادق بودواین را ثابت کرد، پذیرفته

۱- Drieu La Rochelle - پیردریولاروشل - شاعر و داستان نویس و محقق فرانسوی(۱۹۴۵-۱۸۹۳)، دارای اندیشه‌ای بلندوسبکی‌مردانه‌واحساسی شاعرانه وشیوه‌ای‌تندرو، حتی‌درعقایدسیاسی کورانه‌اش. درنخستین جنگ‌جهانی شرکت‌کردکه اثری‌عمیق درروح اوگذاشت. پس‌ازجنگ به‌سوسیالیسم گرائید وسپس به‌سوسیالیسم استبدادی وازآن به‌ناسیونال سوسیالیسم وددآخر به‌فاشیسم. درطی جنگ جهانی دوم، باآلمانیان همکاری‌کرد: مدیر مجلهٔ معروف N.R.F. (مجلهٔ جدید فرانسوی) شد وددمدح فاشیسم وذم یهود مقالات بسیارنوشت. چند ماه پس از جنگ، به‌زندگی خود خاتمه داد، تاهم از محکومیت برهد وهم به شخصیتی‌که برای خودگزیده بود وفاداربماند. وانگهی ازمدتها پیش، اندیشهٔ خودکشی، آشکار ونهان، درآثارش موج می‌زد. باهمهٔ این احوال، بعضی‌اورا از بزرگترین نویسندگان معاصر فرانسه ومشخص‌ترین نمایندهٔ نسل سرگشته وافراطی میان دوجنگ می‌دانند.

بود که عهده‌دار مجلهٔ معلوم‌الحالی شود. درماههای نخست، هموطنانش را ملامت کرد، سرزنش کرد، مذمت کرد . هیچکس پاسخش را نداد ، زیرا که آزادی قلم نبود. رنجید ودل‌آزرده شد، از آنکه خوانندگانش را دیگرحس نمی کرد. قلمش را تیزتر کرد ومصرترشد، اماهیچ نشانی نیامد تابراوثابت کندکه سخنش رادریافته‌اند. هیچ نشانی ازکین‌یاحتی ازخشم. هیچ‌هیچ. سردرگم شد ودستخوش آشفتگی روزافزون. شکایت دل پیش آلمانیان برد. مقالاتش عالی بود، زننده شد . زمانی رسید که دست برسر می کوفت : انعکاسی برنیامد ، جز ازمیان روزنامه نویسان مزدور که موردتحقیراوبودند. استعفاکرد، استعفایش‌را پس‌گرفت، باز سخن‌گفت، همچنان‌در بیابان‌فریاد کشید. سرانجام دم‌فروبست: خاموشی دیگران دهن بندی بردهانش زد. بردگی آنان را طلبیده بود، اما درمخ دیوانه‌اش لابد آنرا ارادی وهنوزآزادانه پنداشته بود. بردگی آمد،مرد ازآن شادشد وبه‌آهنگ بلند به‌خود تهنیت‌گفت . اما نویسنده نتوانست آنرا تاب بیاورد. درهمان زمان،دیگران که خوشبختانه دراکثریت‌بودند می‌فهمیدندکه آزادی قلم مستلزم آزادی مدنی است .

کسی برای بردگان نمی‌نویسد . هنرنگارش همبستهٔ تنها شیوهٔ حکومتی است که درآن‌نگارش معنائی دارد، وآن دموکراسی‌اجتماعی است. چون یکی به‌خطرافتد دیگری‌هم درمعرض خطراست. وهمینقدر کافی نیست که باقلم‌ازآنهادفاع کنند. روزی‌می آیدکه‌قلم مجبوربه‌توقف می‌شود وآنگاه باید نویسنده اسلحه برگیرد.

بدینگونه، از هرراهی که بدین‌جا آمده باشید و مبلغ هر مرام و عقیده‌ای که باشید،ادبیات شما رابه‌میدان‌نبرد می‌افکند. نوشتن،به‌نوعی خواستن آزادی است. اگردست‌به‌کارآن‌بشوید، چه‌بخواهیدچه‌نخواهید، درگیروملتزم‌اید.

می‌پرسید: درگیر و ملتزم برای چه کار؟ برای دفاع از آزادی، جوابی است شتابزده. آیا باید، بسان روشنفکر بندا[1] پیش از خیانت، پاسدار ارزش‌های آرمانی ومعنوی شد یا باید، با جبهه گرفتن درمبارزات سیاسی واجتماعی، به‌حمایت از آزادی عینی وروزمره برخاست ؟

این پرسش بسته به‌پرسش دیگری است ،که به‌ظاهر بسیار ساده می‌نماید، اماهرگزازخود چنین پرسشی نمی کنند:«برای که می‌نویسیم؟»

۱ــ Benda ــژولین بندا ــ داستان نویس ومحقق وهجاگر معاصر فرانسوی (۱۸۶۷ــ۱۹۵۶). درفصل آینده با تفصیل بیشتر از او واز عقایدش سخن خواهد رفت .

فصل سوم

نوشتن برای کیست؟

در بادی نظر، برای جواب به‌این سؤال جای شك و تردیدنیست: نویسنده برای خوانندهٔ کلی، برای خوانندهٔ جهانی می‌نویسد؛ و راستی هم، چنانکه دیدیم، تلاش و توقع نویسنده اینست که قاعدتاً همهٔ افراد بشر را مخاطب قراردهد. اما شرح و تفصیلی که گذشت جنبهٔ آرمانی دارد: کمال مطلوبی است که کمتر بدان می‌توان رسید. درحقیقت نویسنده می‌داند که برای کسانی سخن می‌گوید که آزادیشان درگل رفته و پنهان شده و دست نیافتنی است. و آزادی خود او نیز چندان پاك و بیغش نیست؛ باید آنرا صافی کند. و اصلا برای این نیز می‌نویسد تاآنرا صافی کند. زود سخن گفتن دربارهٔ ارزش‌های جاوید، به‌نحو خطرناکی آسان است. زیرا که ارزش‌های جاوید، سخت بی‌گوشت و بی‌خون‌اند. خود آزادی هم اگراز دیدگاه جاودانگی نگریسته شود شاخه‌ای خشکیده می‌نماید. زیرا آزادی، همچون دریا، درتجدید دائم است.[1]

آزادی هیچ نیست مگرجنبشی که آدمی به‌مدد آن همواره بندی از بندهای خود را می‌گسلد ورهائی می‌یابد. آزادی معین ومعلوم وجود ندارد: باید درمقابله باشهوات، بانژاد، باطبقه، باملت، آزادی خود را

۱ـ اشاره به‌یکی از ابیات معروف منظومهٔ «گورستان دریائی» اثر «پل والری» (شاعرومحقق معاصرفرانسوی) درخطاب به‌دریا: «دریا، دریای همواره تجدید شونده»:

la mer, la mer toujours recommencée

یا با ترجمه‌ای دقیق‌تر: «دریا، دریای همواره از نو آغاز شونده».

مطالبه و تسخیر کرد و، با تسخیر آزادی خود، آزادی دیگران را هم. اما دراین‌مورد آنچه مهم است قیافهٔ متغیر ومخصوص به‌خود آن مانعی است که باید از پیش برداشت و مقاومتی که باید درهم شکست . همین خصوصیت است که درهروضع و کیفیتی، صورتی خاص به آزادی می‌دهد.

اگر نویسنده ، چنانکه مورد نظر «بندا»[1] است ، شیوهٔ «تکرار مکررات» را برگزیده است، در این صورت می‌تواند باعبارات بلند و زیاددربارهٔ چنان آزادی جاویدی سخن بگوید که هم «ناسیونال‌سوسیالیسم» وهم کمونیسم استالینی و هم دموکراسی‌های سرمایه‌داری خواستار آنند. دراین حال، نویسنده به‌هیچکس زحمت نمی‌دهد، هیچکس طرف خطابش نیست: آنچه راکه می‌خواهد از پیش به‌او بخشیده‌اند . اما این خیالی است انتزاعی که هیچگاه صورت نمی‌بندد . نویسنده چه بخواهد چه نخواهد ، حتی اگر به تاج‌های افتخارات جاوید چشم طمع دوخته باشد، روی سخنش با معاصران است ، با هموطنانش ، با برادران هم نژاد یا هم‌طبقه‌اش .

در واقع، کمتر به‌این نکته التفات شده است که هراثرادبی‌وذوقی بالطبع تلمیحی[2] است، یعنی به«اشاره» اکتفامی کند. حتی‌اگرنویسنده برآن باشد که کاملترین توصیف را از موضوع مورد بحث خود بکند ، بازهم نخواهد توانست «همه» را شرح بدهد ، بازهم چیزهای بیشتری

۱ـ ژولین بندا به‌مخالفت بابرگسون د هگل د مارکس مدافع نوعی‌معنویت‌وروشنفکری‌است درورای تاریخ واشیاء. معنویت‌را درتحول‌وتبدل نمی‌داند، بلکه‌روح جاویدوتغییر ناپذیری می‌داند مستقل ازجهان ماده. به‌عقیدهٔ او روشنفکر باید، بی‌توجه به‌مسائل تاریخی واجتماعی، از «ارزش‌های‌جاوید» و«معنویت کل» دفاع کند. بندا صاحب کتابی است به‌نام «خیانت روشنفکران» (Trahison des clercs منتشر به‌سال ۱۹۲۷) که‌در کتاب حاضر مکرر به‌آن اشاره خواهد شد .

۲ـ Allusif

می‌داند که نمی‌گوید . زیرا که بنای زبان بر «حذف وقصر» است . اگر من بخواهم هم اطاقم را متوجه کنم که زنبوری از پنجره به‌درون آمده است نیازی به خطابه‌ای طولانی نیست : «بپا !» یا «آهای!» ـ یك کلمه ، یك حرکت کافی است ـ همینقدر که زنبور را ببیند منظور حاصل شده است. اگر فرضاً گفتگوهای روزانهٔ خانواده‌ای از فلان شهرستان فرانسه را روی صفحه‌ای ضبط کنند وسپس بدون شرح وتفسیر به گوش ما برسانند چیزی از آن میان دستگیر ما نخواهد شد. چرا که از «زمینهٔ اجتماعی»[1] بحث بی‌اطلاعیم ، یعنی از خاطرات مشترك وادراکات مشترك ، از موقعیت خانواده واقداماتش ، خلاصه از دنیائی که هریك از گویندگان می‌داند که بر دیگری چگونه ظاهر می‌شود .

خواندن نیز برهمین وجه است : مردمانی از یك عصر واز یك جمع ، که در وقایعی مشترك زیسته‌اند ، که سؤالاتی مشترك ازهم می کنند یا از طرح چنین سؤالاتی طفره می‌روند ، اینان طعمی یکسان در دهان دارند ، شریك جرم یکدیگرند وجنایت‌هائی همانند در میان آنهاست . برای همین است که نباید همه چیز را نوشت: کلماتی «کلید مانند» هست.

اگر من بخواهم تصرف فرانسه را به‌دست آلمانیان برای خوانندگان امریکائی شرح دهم ، به‌تجزیه و تحلیل‌های فراوان و نیز به‌احتیاط و ملاحظه کاری بسیار نیازمندم : بیست صفحه باید هدر دهم تا پیش داوری‌ها ، تصدیق‌های بلاتصور ، افسانه‌ها را ازمیان بردارم ؛ سپس باید قدم به‌قدم زیرپای خود را محکم کنم ، در تاریخ ایالات متحد امریکا تصاویر و تشبیهات وتمثیلاتی بجویم تا فهم تاریخ ما را ممکن سازد ؛ باید پیوسته اختلاف

---

۱ ـ Contexte ، که آنرا می‌توان «محیط اجتماعی» یا «متن اجتماعی» هم ترجمه کرد ، مجموعهٔ کیفیات و مقتضیات و شرایطی است که فلان رویداد تاریخی یافلان امر اجتماعی را درمیان گرفته است .

میان بدبینی پیرانهٔ فرانسویان و خوشبینی کودکانهٔ امریکائیان را در مد نظرداشته باشم . ولی اگر من در بارهٔ همین موضوع برای خوانندگان فرانسوی بنویسم ، وضع «خودمانی» می‌شود ؛ مثلا کلماتی از این قبیل کافی است: «کنسرت موزیك نظامی آلمانی درآلاچیق باغ ملی»، وجان کلام گفته شده است: بهاری تلخوار، باغ ملی یکی ازشهرستانها، مردانی سرتراشیده که در شیپورها می‌دمند ، عابرانی چشم و گوش بربسته که به‌شتاب می‌گذرند، دوسه‌شنوندهٔ ترشرو درزیردرختان، این سازعاشقانهٔ بیهوده که برای فرانسه نواخته می‌شود ودرخلوت آسمان محومی‌گردد، شرمساری ودلهرهٔ ما، خشم‌ما، ونیز غرورما .

بنابراین خواننده‌ای که روی سخن‌من بااوست نه «میکرومگاس» است ونه «ساده دل»[1] ونه‌نیز آفریدگارعالم وآدم. از نادانی وبی‌خبری آن وحشی نیك سیرت، که باید همه چیزرا برمبنای اصول اخلاقی به‌او حالی‌کرد، خالی است. نه‌روح مجرد است و نه لوح ساده . و نه مانند فرشته یا پروردگار ازل وابد، صاحب علم اولین وآخرین. من نویسنده پاره‌ای از جلوه‌های جهان را براو آشکار می‌کنم . با استفاده از آنچه می‌داند، می‌کوشم تاآنچه راکه نمی‌داند به‌او بیاموزم. خواننده که‌میان نادانی مطلق ومعرفت‌کامل‌معلق است، صاحب اندوخته‌ایست‌ازمعلوماتی معین که هردم تغییرمی‌یابد، وهمین‌کافی است تا «درتاریخ بودن»[2] او را

۱ــ «میکرومگاس» و«ساده دل» نام دوقصه ازولتر نویسندهٔ فرانسوی. میکرومگاس مردی است کوه‌پیکرساکن ستارهٔ «شعرای یمانی» که‌به‌گرد کرات آسمانی سفرمی‌کندوآخرکار گذارش به‌کرهٔزمین می‌افتد. ساده دل مردی است بدوی، یابه‌اصطلاح «وحشی»، که به‌گرد زمین سفر می‌کند وآخرکار گذارش به‌کشوری «متمدن» می‌افتد. (این هردوقصه به‌فارسی ترجمه شده است .)

۲ــ Historicité ــ این اصطلاح را، اگر از غرابت لفظ چشم بپوشیم ، باید «تاریخیت» ترجمه‌کرد. منظورآنست‌که بشرسرشتی ثابت وطبیعتی ازپیش ←

نشان دهد. درواقع، مفهوم خواننده مساوی با مفهوم استشعار آنی و آگاهی بیواسطه نیست، نشانه‌ای خالص از آزادی، بیرون از حیّز زمان و مکان نیست. خواننده برفراز تاریخ هم پرواز نمی‌کند، بلکه درجریان تاریخ درگیر است. نویسندگان نیز «درتاریخ»اند؛ و درست به‌همین سبب است که برخی از آنان آرزو دارند تا باجهش به‌ابدیت از تاریخ بگریزند.

میان این دو گروه که درجریان تاریخی مشترکی غوطه ورند وهر دو به‌یکسان درساختن تاریخ شرکت دارند، ازراه کتاب ارتباطی تاریخی برقرار می‌شود. نوشتن وخواندن دوروی سکهٔ یك امر تاریخی است و آزادی‌ای که نویسنده مارا به آن دعوت می‌کند استشعاری خالص و مجرد به آزاد بودن نیست. این آزادی، به‌معنای اصح کلمه، بودنی نیست، بلکه درهر موقعیت تاریخی تسخیر کردنی است؛ هر کتابی رهائی عینی ملموسی را براساس «بیگانگی» مشخصی پیشنهاد می‌کند. از اینرو در بطن هر کتابی، رجوعی است ضمنی به‌نهادهای اجتماعی، به‌آداب و سنن، به‌پاره‌ای از صور ستمگری و خصومت، به‌فرزانگی ودیوانگی باب روز، به شهوت‌های پاینده ولجاج‌های گذرنده، به‌خرافات و به‌فتوحات تازهٔ عقل سلیم، به‌حمیت‌ها و به‌جاهلیت‌ها، به‌شیوه‌های خاص تعقل واستدلال (که علوم باب کرده‌اند و مردم در هرزمینه‌ای به‌کار می‌بندند)، به‌امیدها و بیم‌ها، به‌عادت‌های حساسیت و تخیل وحتی ادراك، وسرانجام به‌اخلاق ورسوم وارزش‌های مقبول، وخلاصه به‌دنیائی که نویسنده و خواننده در آن مشترکند.

همین دنیای کاملا آشناست که نویسنده با آزادی خود به آن جان می‌دهد و در آن نفوذ می‌کند. برمبنای همانست که خواننده باید رهائی عینی

ساخته ندارد و به‌مقتضای «تاریخ» تغییر می‌یابد. (بعضی آنرا «کون تاریخی» ترجمه کرده‌اند، در مقابل «کون زمانی» یعنی Temporalité)

خود را به‌عمل درآورد. این دنیا «بیگانگی»است، موقعیت‌است، تاریخ است. همین دنیاست که من باید آنرا واپس بگیرم‌ومسئولیتش را متقبل شوم. همین دنیاست که‌من‌باید، هم برای خود وهم برای دیگران، آنرا دگرگون کنم یا به‌همین صورت نگه‌دارم.

زیرا اگرچه جنبهٔ آنی وبیواسطهٔ آزادی برنفی است، لیکن‌بدیهی است که مسئله عبارت از قدرت انتزاعی «نه»گفتن نیست، بلکه عبارت است از نفی عینی ومشخصی که آنچه را ردمی کند به‌تمامی درخودنگه می‌دارد وسراپا به‌رنگ آن‌درمی آید.وچون‌آزادی‌های‌نویسنده وخواننده ازخلال چنان‌دنیائی‌یکدیگررا می‌جویندومتأثرمی کنند، اینراهم‌می‌توان گفت که همان انتخابی که نویسنده در مورد بعضی از جنبه‌های جهان به عمل می‌آوردخواننده‌اش رامشخص می‌سازد ومتقابلا نویسنده‌باانتخاب خواننده‌اش موضوع اثرش را نیزتعیین می کند.

بدینگونه‌هراثرذوقی‌متضمن‌تصویریست‌ازخواننده‌ای که مخاطب آنست. من می‌توانم چهرهٔ«ناتانائل»[1] راازروی‌کتاب «مائده‌های‌زمینی» بسازم: «بیگانگی»ای که اورا به‌رهائی از آن می‌خوانند عبارت است از خانواده، اموال غیرمنقولی که مالك است یا از راه وراثت مالك‌خواهد شد، طرح‌های‌سودجویانه،اصول‌اخلاق‌اکتسابی وقراردادی،خداپرستی

۱ــ Nathanaël ــ نام مریدی است فرضی که کتاب «مائده‌های زمینی» (اثر آندره ژید) خطاب به‌اونوشته شده است. این کتاب سراسرمبین نفرت از خانواده است ودعوت به‌رهائی از قید تعلق، برمبنای آمادگی کامل وجود برای پذیرفتن تازگی‌های جهان، حق‌حرمت کردن درهمه چیز (به‌شرط‌داشتن «شورو شوق»)، قبول برتری حواس برتفکر، لذت زیستن و احساس زیستن، طرد هرگونه انضباط اخلاقی‌وخانوادگی واجتماعی. جملهٔمعروفی درآنهست که مثل شده است: «ای همه خانواده‌های جهان، من از شما نفرت دارم.» («مائده‌های زمینی» چندبار به‌فارسی ترجمه و نشر شده است.)

تنگ مایه ؛ نیز می‌بینم که ناتانائل صاحب فرهنگ است ووقت فراغت دارد زیرا عین نابخردی است که‌بخواهیم «منالك»[1] را به‌عنوان سرمشق زندگی به‌یك عمله یاکارگر بیکار یاسیاه امریکائی پیشنهاد کنیم؛ می‌دانم که وجود اودرمعرض‌هیچ خطری‌ازخارج نیست: نه‌گرسنگی،نه‌جنگ، نه‌ظلم طبقاتی یانژادی، تنها خطری که‌با آن مواجه‌است اینست که‌قربانی محیط خود شود ، پس سفید پوست ، آریائی ، ثروتمند است و وارث خانوادهٔ بزرگ بورژوازی که هنوز در دورانی بالنسبه استوار وآسوده به‌سرمی‌برد، دورانی که‌ایدئولوژی‌طبقهٔ مالك تازه روبه‌افول‌نهاده‌است: عیناًهمان«دانیل‌دوفونتانن»[2]ایست که‌چندی‌پس از آن‌روژه‌مارتن‌دوگار او را به‌عنوان ستایشگر پرشور آندره ژید به‌مامی‌شناساند .

مثال تازه‌تری بیاورم: داستان «خاموشی دریا[3]»، که یکی‌ازاولین

۱ـ Ménalque ـ نام قهرمان‌کتاب «مائده‌های زمینی» (در واقع خود آندره ژید) وسرمشق ناتانائل .

۲ـ نام‌یکی ازقهرمانان‌رمان بزرگ«خانوادهٔ تیبو»(اثرروژه مارتن دوگار R. Martin du Gard ، نویسندهٔ معاصرفرانسوی دبرندهٔ جایزهٔ نوبل) که مجلدات آن از ۱۹۲۰ تا ۱۹۴۰نوشته ومنتشرشده است. دانیل‌دوفونتانن و دوستش «ژاك تیبو» شیفتهٔ «مائده‌های زمینی» اند و بعضی قطعات آنرا از برمی‌خوانند.

۳ـ «خاموشی دریا» (اثرورکور Vercors نویسندهٔ معاصرفرانسوی) درسال ۱۹۴۲، درزمان تصرف فرانسه به‌دست آلمانیان، مخفیانه منتشرشدودر میان قشرهای‌مختلف خوانندگان نفوذی‌فوق‌العاده کرد وتأثیرآن درکارنهضت مقاومت از همهٔ اعلامیه‌ها وبیانیه‌ها برگذشت . داستان این‌کتاب کوچك بدین شرح است : درسال ۱۹۴۰، پس ازشکست وتسلیم فرانسه، پیرمردی فرانسوی ودختر برادرش که هردودریك‌جازندگی‌می کنند به‌دستور نیروی مهاجم‌ناچارند که یك افسرجوان آلمانی را، به‌نام «ورنر»، درخانهٔ خودسکونت دهند.ورنر هرشب پیش از خواب به‌اطاق میزبانان اجباری خود می‌آید و با آنان سخن می‌گوید.امامیزبانان، براثرقراری ضمنی، لجوجانه مهرسکوت برلب‌می‌زنند

همکاران نهضت مقاومت آنرا نوشته و منظور از آن در نظر ما واضح و آشکار است، درمجامع مهاجران فرانسوی نیویورك ولندن وحتی گاهی الجزیره بابرخورد خصمانه‌ای روبروشد تاجائی که حتی نویسنده‌اش‌را به‌همکاری بادشمن متهم کردند. زیرا که «ورکور» آن خوانندگان رادر نظر نگرفته بود. برعکس درمنطقهٔ تصرفی، هیچکس درمقاصد نویسنده وتأثیر نوشته‌اش شك نکرد: زیرا که برای مانوشته شده بود. درواقع، من گمان‌نمی کنم بتوان به‌استناد آنکه قهرمان آلمانی این کتاب حقیقی است و پیرمرد فرانسوی ودختر فرانسوی آن‌نیز حقیقی‌اند از نویسنده‌اش دفاع کرد. کوئستلر[۱] دراین باره‌شرح جالبی نوشته وثابت کرده است که‌خاموشی این‌دوفرانسوی‌ازنظرروانی‌حقیقی‌نمی‌نماید؛ حتی اثری ازاشتباه تاریخی درآن می‌توان یافت: این خاموشی یادآور سکوت سرسختانهٔ دهقانان آفریدهٔ موپاسان در جنگی دیگروتصرفی دیگراست[۲]؛ تصرفی دیگر با

و به‌هیچیك از دعوت‌ها، تمناها، نگاهها، حتی التماس‌های او پاسخ نمی‌دهند. ورنر که هیتلری نیست مبشرومبلغ دعوتی است: اتحاد معنوی فرانسه وآلمان، وگمان می‌کندکه این عقدنکاح حتی‌درهمان زمان تصرف فرانسه صورت پذیر است زیرا که‌خیروصلاح هردوکشور درهمین‌است. رفته رفته میان افسرآلمانی ودختر فرانسوی‌عشقی‌پنهان‌وخاموش به‌وجود می‌آید، امابه‌سرانجامی‌نمی‌رسد، چون ورنر درآخر کار می‌فهمدکه آلمان هیتلری ازفرانسه فقط اطاعت‌وانقیاد می‌خواهد. افسر آلمانی درپایان سخنان‌طولانی‌وبیهودهٔ خود، نومیدبه‌جبههٔ‌جنگ روسیه می‌رود، یعنی‌بسوی‌مرگ‌محتوم. (این کتاب به‌فارسی ترجمه‌شده است.)

۱ـ Koestler ـ آرتورکوئستلر ـ نویسندهٔ‌معاصر، اهل مجارستان (متولد ۱۹۰۵) وتبعهٔ‌انگلستان، صاحب‌کتاب‌های «ظلمت نیمروز»، «یادصفروبینهایت»، «اسپارتاکوس» وجزاینها.

۲ـ اشاره به‌جنگ فرانسه وپروس درسال ۱۸۷۰ که درطی آن فرانسه شکست خورد وسرزمینش به‌تصرف‌آلمان‌درآمد. موپاسان‌این واقعه راموضوع بسیاری از داستانهای کوتاه خود قرارداده است.

امیدهائی دیگر، بیم‌هائی دیگر، رسومی دیگر. اما تصویری که نویسنده از افسر آلمانی می‌سازد البته بی‌روح نیست، منتهی چنانکه خودبه‌خود پیداست ورکور که آن زمان از هرگونه تماسی با قشون مهاجم امتناع می‌ورزیدآنرا، باترکیب عناصر احتمالی چنین شخصیتی، ازروی خیال ساخته است . بنابراین به‌حکم حقیقت نیست که تصویرهای ساختهٔ این کتاب‌رابایداز تصویرهائی که‌تبلیغات‌انگلیس‌وامریکاهمه روزه‌می‌ساخت برتردانست . بل‌به‌حکم این مطلب که در نظر فرانسویان ساکن فرانسه زمان ورکور درسال ۱۹۴۱ ازهمهٔ اقدامات دیگر کاری[1] تربود .

هنگامی که میان شما ودشمن سدی از آتش فاصله باشدشماناچار باید او را یکجا و یکباره به‌صورت شرمجسم به‌شمار آورید ، زیراکه هرجنگی مانویتی‌است: تقسیم جهان است به‌دواردوی خیروشر، نور و ظلمت. بنابراین، درك این‌نکته‌آسان‌است که روزنامه‌های انگلیسی وقت خود را برای تمیزدوغ از دوشاب در سپاهیان آلمان به‌هدر ندهند . اما بالعکس، ملت‌های مغلوب که خاکشان درتصرف است وباقوم غالب‌در آمیخته‌اند رفته رفته به حضور دشمن خو می‌گیرند و براثر تبلیغات زیرکانه، اورا از زمرهٔ آدمیان می‌شمارند. آدمیانی خوب یا بد، خوب و بد باهم. بنابراین اگر در سال ۱۹۴۱ کتابی نوشته می‌شد و سربازان آلمانی را چون غولان و اهریمنان قلمداد می‌کرد خنده برمی‌انگیخت و نتیجه‌ای حاصل نمی‌کرد .

۱- Efficace = «کاری، مؤثر، کارگر، ثمربخش ، مجرب» ، از لغات مورد علاقهٔ سارتر و یکی ازکلیدهای فلسفهٔ او. فصل ممیزمیان acte و geste (در قاموس سارتر) درواقع همین‌است: گرچه هردو«عمل» است، لیکن اولی عملی است که به‌نتیجهٔ «مؤثر» می‌رسد و دومی از صورت « حرکت » یا «نیت» خارج نمی‌شود . بنابراین برمبنای «مؤثربودن» عمل است که می‌توانیم‌دربارهٔ آن داوری کنیم .

از همان اواخر سال ۱۹۴۲، «خاموشی دریا» تأثیر «کاری» خود را ازدست داد: زیرا که دوباره جنگ در خاك فرانسه درگرفته بود. از يك سو: تبلیغات مخفی، خرابکاری‌ها، انفجار قطارها، انهدام راههای آهن، قتل افراد دشمن؛ ازدیگرسو: اعلام حکومت نظامی، منع عبورو مرور درشب، تبعیدها، حبس‌ها، شکنجه‌ها، اعدام گروگان‌ها. سدی ناپیدا از آتش دوباره آلمانیان را از فرانسویان جدا می‌کرد. ما اینرا دیگر نمی‌خواستیم بدانیم که آیا آلمانیانی که چشم‌ها وناخن‌های یاران ما را می‌کندند شریك جرم مسلك نازی بودند یا قربانی آن. دیگر در برابر آنان خاموشی مغرورانه بس نبود. وانگهی آلمانیان هم این خاموشی را تحمل نمی‌کردند. دراین مرحله از جنگ، می‌بایست یا با آنان‌بود یا بر آنان. درمیان بمباران‌ها و کشتارها، در میان دهکده‌های آتش زده و مردم‌تبعیدشده، رمان‌ورکور حکم‌قصه‌ای‌عاشقانه‌راداشت: خوانندگانش را ازدست داده بود.

خوانندگانش مردم سال ۴۱ بودند: مردمی شرم زده از شکست، اما شگفت‌زده‌ازادب‌اکتسابی‌ومصلحتی قوم‌فاتح، مردمی‌صمیمانه‌مشتاق صلح، متوحش ازشبح «بلشویسم»، متحیراز خطابه‌های پتن[1]. به‌چنین مردمی معرفی آلمانیان به‌عنوان جانورانی خون‌آشام‌کاری بیهوده بود. برعکس، در آن زمان می‌بایست بانظر آنان توافق کرد که آلمانیان‌ممکن است مؤدب‌وحتی دوست‌داشتنی باشندوچون فرانسویان‌باشگفتی کشف

۱– Pétain – مارشال فرانسه – پس از شکست فرانسه از آلمان و عقد پیمان متارکه وتقسیم خاك فرانسه به‌دومنطقهٔ متصرف ومستقل، حکومت فرانسهٔ مستقل را، که مرکزش در «ویشی» بود، به‌دست گرفت و به‌بهانهٔ «مصلحت»، همزیستی وهمکاری باآلمان‌راتبلیغ کرد. پس ازآزادی فرانسه، درسال۱۹۴۵ محکوم به‌اعدام شد، اما به‌سبب کبرسن وخدمات گذشته اعدامش به‌حبس‌ابدمبدل گردید (۱۹۵۱–۱۸۵۶).

کرده بودند که اغلب آلمانیان «آدم‌هائی مثل‌ما» هستند، می‌بایست‌نشان داده شود که، حتی دراین‌صورت، برادری وهمکاری باآنان محال است وسربازان بیگانه هرچه دوست داشتنی‌تر بنمایند به‌همان نسبت‌بدبخت‌تر وناتوان‌ترند، وباید باحکومت واندیشهٔ شوم جنگید حتی اگرمردمی که این حکومت واندیشه را برای ماآورده‌اند به‌نظرما بدننمایند. وخلاصه چون درآن‌زمان روی سخن باجمعی‌غیرفعال بود، چون‌تعدادسازمانهای مهم مقاومت‌هنوزاندك بود وآن تعداد موجود برای پذیرفتن‌عضوجدید احتیاط بسیاربه‌خرج‌می‌داد، تنهاشکل‌مبارزه که‌می‌شد ازمردم‌توقع‌داشت سکوت بود، تحقیربود، اطاعتی‌اجباری‌بودکه نمودار اجبارخودباشد.

بدینگونه، رمان ورکور خوانندگانش را «تعریف» می کند وبا تعریف آنان از خود نیزتعریفی به‌دست می‌دهد: می‌خواهد درذهن‌مردم بورژوای فرانسهٔ سال ۱۹۴۱ آثاروتنایج ملاقات «مونتوار»[۱] رابکوبد. یك سال‌ونیم پس‌ازشکست فرانسه، این کتاب زنده وحاد و«کاری»بود؛ نیم‌قرن‌بعد، دیگر کسی‌را به‌شور وهیجان‌نخواهدآورد. مردمی کم اطلاع از حوادث ،این زمان‌بازهم آنرا خواهند خواند ، اما به‌عنوان قصه‌ای دلپذیرواندکی بیمزه ازجنگ ۱۹۳۹. گویامیوزهنگامی که تازه ازدرخت چیده شده باشد مزهٔ بهتری دارد : اثرذوقی نیز باید فی‌المجلس مصرف شود .

* * *

ممکن است هرکوششی که‌هدف آن تبیین اثرادبی برمبنای‌توجه

۱ــ Montoire یکی از شهرهای فرانسه‌درساحل رود «لوار» که «هیتلر» و«پتن» در تاریخ ۲۴اکتبر ۱۹۴۰ درآنجا یکدیگر را ملاقات‌کردند وقرار همکاری گذاشتند .

به‌خوانندهٔ مخاطب اثر باشد به‌اتهام موشکافی بیهوده و «بیراهه روی» مورد عیبجوئی قرارگیرد. مگرساده‌تر ومستقیم‌تر ومتقن‌ترآن نیست که عامل‌تعیین‌کننده‌را وضع خود نویسنده بدانیم؟ وآیا درست‌تر نیست که به‌پیروی از تن[1] به‌اصل «محیط» قانع شویم ؟

جواب من اینست که تبیین‌اثرادبی‌ازطریق محیط راستی‌هم‌توسل به عاملی است تعیین‌کننده و جبری ، به معنای آنکه نویسنده را محیط تولیدمی‌کند. به‌همین‌سبب‌است که‌من‌بدان‌معتقدنیستم. بالعکس، نویسنده را مردم طلب می‌کنند ، یعنی آزادی او را مورد سؤال قرار می‌دهند . کارمحیط «فشاری‌ازپشت» است(نظیرکارسرخ رگ باخون) . برعکس، کار گروه خوانندگان نوعی « انتظار » است ، فضائی تهی است که باید پرشود ، نوعی «مکندگی» است به معنای‌مجازی وحقیقی کلمه . سخن کوتاه ،این دیگری است .ومن ازطرد تبیین اثرادبی‌برمبنای «موقعیت»

---

۱ – Taine – هیپولیت‌تن – مورخ و فیلسوف و منتقد فرانسوی در قرن نوزدهم(۱۸۹۳–۱۸۲۸) . تن عقیده داشت که وقایع تاریخی وآثار ادبی را می‌توان بوسیلهٔ سه عامل «نژاد» «محیط» و«زمان» تبیین کرد. وعلی‌الخصوص «محیط»،زیرا به‌نظروی‌همانگونه که‌آب‌وهواوخاك هرمنطقه‌ای جنس‌رستنی‌های آن منطقه را تعیین می‌کند ، محیط پرورش هنرمند نیز نوع هنر او را مشخص می‌سازد . این معنی را در کتاب « فلسفهٔ هنر » درجمله‌ای خلاصه کرده است: « محصول روح آدمی مانند محصول طبیعت زنده فقط از طریق محیط توجیه و تبیین می‌شود.»پس‌برای شناخت‌نویسنده نبایدبه‌توصیف‌وتشریح‌آثاراوپرداخت، بلکه بایدآن نیروی پنهانی راکه زائیدهٔ مقتضیات نژاد و محیط و زمان اوست آشکارکرد: «چون این‌نیروی‌اصلی بدست‌آیدآنگاه سراسروجود هنرمندچون گلی‌درزیرنگاه منتقد خواهد شکفت ». بایددرنظرداشت که منتقدان به‌اصطلاح « مارکسیست » ــ که وجود هنرمند واثار اورا فقط وابستهٔ محیط اجتماعی او می‌دانندــ درحقیقت تااین زمان، دانسته یا ندانسته،عملا دنباله‌رو تن بوده‌اند وکاری بیش‌ازاو انجام نداده‌اند.

بشری چنان به دورم که همیشه طرح نوشتن‌رافراتررفتن‌آزادانه ازنوعی موقعیت بشری و «موقعیت جامع[1]» دانسته‌ام. وانگهی ، از این لحاظ ، میان‌نویسندگی‌و سایراقدامات بشری‌فرقی نیست. اتیامبل[2] در مقاله‌ای سرشار از ذوق اما اندکی سطحی (مقالهٔ «خوشا به حال نویسندگانی که درراه هدفی می‌میرند»،روزنامهٔ Combat ، ۲۴ژانویهٔ۱۹۴۷)می‌نویسد :

« من داشتم در لغتنامهٔ کوچك خود تجدید نظر می کردم که ناگهان‌برحسب تصادف نگاهم به‌این سه‌سطر ازنوشتهٔژان‌پل سارتر افتاد: «به‌عقیدهٔ ما ، در واقع ، نویسنده نه وستال[3] است ،نه آریل[4] . نویسنده هرچه بکند وبه‌هرجا روبیاورد ، دست اندرکار است و ، تا کنج دورترین عزلتگاه خود ، نشاندار است و حیثیتش در گرو . »[5] دست اندر کار بودن همانست که‌عامه«درآب بودن[6]» می‌گویند. تقریباً همان سخن

۱– Situation totale کلیهٔ موقعیت‌های بشری‌ازنظر اقتصادی، اجتماعی، روانی، سیاسی وغیره.

۲– Etiemble - محقق‌معاصر فرانسوی واستاد ادبیات‌تطبیقی دردانشگاه «سوربن» .

۳– Vestale نام چند زن معدود نگهبان آتش مقدس در معبد «وستا» واقع در «رم» که در خردسالی از میان خانواده‌هائی خاص انتخاب می‌شدندو مجبور به‌زهد وپرهیزی خشك وکارهای سخت وشدید بودند وچه بسا که به‌سبب قصور در اجرای وظیفه محکوم می‌شدندکه زنده به‌گور شوند .

۴– Ariel اصل عبری این‌کلمه به‌معنای «فرشتهٔ طرفداراهریمن»است. درکتاب «بهشت گمشده» اثر«میلتون»، آریل نام فرشته‌ای عاصی است.

۵– اشاره به‌سرمقالهٔ معروف سارتر (درشمارهٔ اول مجلهٔ «دوران‌جدید») باعنوان«آشنائی بادوران‌جدید». این‌مقاله که درواقع مقدمه‌ای است بر«ادبیات چیست» سابقاً توسط مصطفی رحیمی به‌فارسی ترجمه ودر کتاب «هنرمندوزمان او» (تهران، ۱۳۴۵) آورده شده است.

۶– Etre dans le bain یعنی تقریباً«دستش توی حنابودن» یا«توی‌هچل افتادن».

بلز پاسکال[1] است که می‌گوید : « ما در کشتی سواریم[2]». اما فی‌الحال دیدم که التزام سخت بی‌ارزش می‌شود و ناگهان تاعادی‌ترین امور، تاحدرابطهٔ ارباب و برده، تاحد «محکومیت بشری» - تنزل می‌یابد. »

من‌هم حرف دیگری نمی‌زنم. منتهی اتیامبل «گیج‌بازی» درمیآورد. اگر گفته شود که همهٔ آدمیان «در کشتی سوارند» یا «داخل گودند» معنای این سخن آن نیست که خود به این امر وقوف کامل دارند. بیشتر مردم وقت خود را صرف کتمان التزام خود می‌کنند. مفهوم این‌عبارت لزوماً این نیست که مردم می‌کوشند تا به دنیای دروغ یا به دنیای مخدر یا به زندگانی خیالی بگریزند. همینقدر کافی است که چشم بینش خود را ببندند. معلول را بدون علت درنظر بگیرند (یا بالعکس) ، مسئولیت هدف را متقبل شوند ولی وسائل را به سکوت برگذار کنند ، همبستگی باهمنوعان خود را نپذیرند ، به دامن ارزش‌های مقبول ومرسوم بیفتند وگریبان‌خود را ازچنگ تردید ودلهره وارهانند، با سنجش زندگی در ترازوی مرگ ارزش آنرا نفی کنند و درعین حال با توسل به ابتذالات زندگی روزمره وحشت مرگ‌را به‌روی‌خود نیاورند ، اگر از طبقات ستمگرند خودرا راضی سازند که با داشتن علو احساسات می‌توان از طبقهٔ خود کناره گرفت و اگر از طبقات ستمکش‌اند همدستی خود را با ستمگران از خود پنهان دارند بااین عنوان که اگر کسی ذوق داشته باشد که برای دل خودزندگی کند در زنجیر هم می‌تواند آزاد باشد . نویسندگان مانند سایر مردم می‌توانند به همهٔ این وسایل متشبث شوند . نویسندگانی هستند - و بیشتر آنان از این

۱ - Pascal - ریاضی‌دان وفیلسوف ونویسندهٔ فرانسوی درقرن هفدهم .

۲ - Etre embarqué مجازاً یعنی «دست درکار بودن» یا «دست به کاری زدن».

جمله‌اند ـ که برای خواننده‌ای که می‌خواهد فارغ و آسوده بیارامد زرادخانه‌ای از نیرنگ تهیه می‌کنند.

حرف من اینست که نویسنده هنگامی ملتزم است که می‌کوشد تا از درگیری والتزام، روشن‌ترین و کامل‌ترین آگاهی را حاصل کند، یعنی هنگامی که هم برای خود و هم برای دیگران التزام را از مرحلهٔ خود ـ بخودی بیواسطه به مرحلهٔ «تفکر انعکاسی[1]» برساند. نویسنده بهترین واسطه است و التزام او واسطه شدن است. منتهی درست است که باید براساس وضع نویسنده از کاراو حساب خواست، اما این نکته‌را نیز باید درنظر داشت که وضع او فقط وضع فردی عادی نیست بلکه وضع فردی نویسنده هم هست. او شاید یهودی باشد واهل چکسلواکی واز خانواده‌ای روستائی، اما به هر حال نویسنده‌ای است که یهودی است و از مردم چکسلواکی و از تبار روستائی.

هنگامی که من درمقالهٔ دیگری کوشیدم تا موقعیت یهود را تعریف کنم جز این نیافتم که: «یهودی آدمی است که دیگر آدمیان او را بعنوان یهودی می‌شناسند ومجبوراست که براساس موقعیتی که دیگران برای او به وجود آورده‌اند ماهیت خود را انتخاب کند». زیرا صفاتی هست که منحصراً بر اثر فتوای دیگران در ما ایجاد می‌شود. در مورد نویسنده،

۱ـ معنای «تفکر انعکاسی» را (که درترجمهٔ le réfléchi به‌کاربرده‌ایم) شاید بتوان از روی این گفتهٔ تیلار دوشاردن (Teilhard de Chardin - دیرین شناس وفیلسوف معاصر فرانسوی) روشن کرد: ارسطو می‌گفت انسان حیوانی است عاقل. ماامروز می‌توانیم سخن اورا اینگونه تصریح کنیم که انسان حیوانی است دارای تفکر انعکاسی (un animal réfléchi). یعنی انسان نه‌تنها موجودی است که «می‌داند» بلکه موجودی است که «می‌داند که می‌داند». (نقل از کتاب «ظهور انسان».) بنابراین تفکر انعکاسی نه‌تنها «ادراک» است بلکه «ادراک مرکب» (Aperception) است، یعنی «ادراک وشعور به‌ادراک». (نیز رجوع شود به لغتنامهٔ آخر کتاب ذیل کلمهٔ «انعکاسی»)

وضع پیچیده‌تر است ، زیرا هیچکس مجبور نیست که خود را نویسنده انتخاب کند . پس آغاز کار از آزادی است: من نخست از آنرو نویسنده‌ام که آزادانه طرح نوشتن ریخته‌ام . اما بیدرنگ این معنی نیز به دنبال می‌آید: من کسی شده‌ام که دیگر کسان اورا به‌عنوان نویسنده می‌شناسند، یعنی کسی که باید نوعی از تقاضاهای آنها را برآورد و آنها خواهی نخواهی نوعی سمت اجتماعی به‌او می‌دهند . هر عملی که بخواهد دراین سمت انجام دهد ، از هرگونه که باشد ، باید آنرا بر اساس شناختی که دیگران ازوی دارند انجام‌دهد .ممکن است بخواهد شخصیتی را که در جامعه‌ای مفروض به‌اهل‌قلم نسبت‌می‌دهند دگرگون‌سازد، اما برای دگرگون ساختن آن باید نخست خود درقالب آن فرو رود .

بنابراین ، خوانندگان با آداب ورسوم خود ، با جهان‌بینی خود ، با برداشت خود از جامعه و از ادبیات دربطن جامعه ، به میدان می‌آیند ونویسنده را درمیان می‌گیرند ، او را محاصره می‌کنند و خواست‌های علنی یا پنهانی آنان، سرباززدن‌ها وگریختن‌های آنان مصالحی است که براساس آن می‌توان اثری را به وجود آورد .

وضع نویسندهٔ بزرگ سیاهپوست ریچارد رایت را درنظر بگیریم. اگر تنها وضع «انسانی» او را مورد نظر قراردهیم ، یعنی وضع مردی «زنگی» ازجنوب ایالات متحد که به شمال مهاجرت کرده است ، فوراً درك خواهیم کرد که چرا او نمی‌تواند چیزبنویسد مگر دربارهٔ سیاهان یا دربارهٔ سفیدپوستان «آنچنانکه درچشم سیاهان دیده‌می‌شوند» . آیامی‌توان لحظه‌ای تصور کرد که وقتی نود درصدسیاهان جنوب امریکاعملاازحق رأی محروم‌اند ریچارد رایت بپذیرد که زندگی‌اش‌راصرف تفکروتأمل دربارهٔ «حقیقت» و «زیبائی» و «نیکی جاودان» کند ؟ واگر کسی دراینجاسخن

از «خیانت روشنفکر»[1] به‌میان آورد، جواب من اینست که درمیان ستمکشان، روشنفکر وجود ندارد. روشنفکران اجباراً طفیلی طبقه‌ها یا نژادهای ستمگرند. پس اگر سیاهپوستی امریکائی قریحهٔ نویسندگی درخود یافت، ضمناً موضوع نوشتهٔ خود را هم یافته است: او کسی است که سفیدپوستان را از بیرون می‌بیند و فرهنگ سفید پوستان را از بیرون دروجود خود تحلیل می‌برد و هر کتاب او نشان دهندهٔ «بیگانگی» نژاد سیاه در بطن جامعهٔ امریکائی خواهدبود. این کار به‌شیوهٔ رئالیست‌ها بیطرفانه وازدید ناظر خارجی صورت نمی‌گیرد، بلکه با تمام احساسات و عواطف نویسنده صورت می‌پذیرد و به نحوی که پای خواننده را هم به میان کشد. اما ماهیت و چگونگی اثر او ازاین بررسی مشخص نمی‌شود: چنین کسی ممکن است نویسنده‌ای هجاگر باشد، یا سازندهٔ آهنگهای «بلوز[2]» یا ارمیا[3]ی سیاهان جنوب.

۱ـ اشاره به‌کتاب «ژولین بندا» (به‌نام «خیانت روشنفکران») و به‌رأی او دربارهٔ وظیفهٔ نویسندگان (رجوع شود به‌ذیل صفحهٔ ۹۸و۱۰۲)

۲ـ Blues ـ یکی از انواع موسیقی توده‌ای سیاهان امریکا، که البته نباید باآهنگ رقصی به‌همین نام مشتبه شود.

۳ـ Jérémie ـ ارمیای نبی ـ یکی‌از چهار پیامبر بزرگ بنی‌اسرائیل (دانیال، حزقیل، اشعیاء، ارمیا) است وصاحب مرثیه‌هائی به‌نام «نیاحات» (Lamentations) که در زمان انهدام اورشلیم (به‌دست نبوکد نصر) تصنیف کرده است. خلاصهٔ مطالب «نیاحات» از اینقرار است: باب اول ودوم دربیان بلاهای محاصرهٔ اورشلیم، باب سوم ندبه بررنجهائی‌که ارمیا خود متحمل‌شده است، باب چهارم شرح انهدام وخرابی شهر و بدبختی‌های حزقیا، باب پنجم دعائی است برای یهود درحال اسارت. درپایان باب پنجم، ارمیا از ظلم وستم «ادومیان» می‌نالد (از آنروکه اورشلیم را در مصیبتش نگهبانی می‌کردند) و کلام خود را بااین پیشگوئی ختم می‌کندکه غضب خدای قهار برایشان نازل خواهد شد. نیاحات ارمیا از سوزناکترین مراثی تورات است.

اگر بخواهیم بیش از این بدانیم باید خوانندگان او را در نظر بگیریم. ریچارد رایت برای که می‌نویسد ؟ مسلماً مخاطب او انسان کلی و جهانی نیست ، زیرا در مفهوم «انسان کلی و جهانی» این خصوصیت اساسی مستتر است که چنین انسانی، به سبب کلیتش، در هیچ دورهٔ خاصی ملتزم و درگیر نیست و از حال و روز سیاهپوستان ایالت «لویزیانا»ی امریکا همانقدر (نه بیشتر و نه کمتر) متأثر و متألم می‌شود که از سرنوشت بردگان رومی عصر اسپارتاکوس . در اندیشهٔ انسان کلی و جهانی فقط ارزش‌های کلی و جهانی می‌گنجد . انسان کلی جهانی ، تصدیق محض و مجردی است از حقوق خدشه ناپذیر انسان. اما ریچارد رایت نمی‌تواند در این اندیشه هم باشد که کتابهایش را برای نژادپرستان سفیدپوست ایالت « ویرجینیا» یا « کارولینا » بنویسد ، یعنی کسانی که تصمیمشان را از پیش گرفته‌اند و لای کتابهای او را باز نخواهند کرد . یا برای دهقانان سیاهپوست « لویزیانا » و « میسی‌سیپی » که سواد خواندن ندارند . و اگر خشنود باشد که مردم اروپا کتابهای او را پسندیده‌اند باز هم واضح است که هنگام نوشتن نخست به فکر خوانندهٔ اروپائی نبوده است . اروپا دور است ، ابراز غیظ و نفرتش بی‌تأثیر و مزورانه‌است ، و از مللی که هندوستان و هندوچین و افریقای سیاه را به بردگی کشیده‌اند انتظار زیاد نمی‌توان داشت . بنابراین ملاحظات، می‌توان خوانندگان ریچارد رایت را تعریف کرد : مخاطب او سیاهپوستان درس خواندهٔ ناحیهٔ شمال و امریکائیان سفیدپوست باحسن نیت‌اند (روشنفکران، دموکراتهای چپ، رادیکال‌ها، کارگران سندیکائی .C.I.O) .

این سخن بدان معنی نیست که ریچارد رایت از خلال این خوانندگان ، همهٔ ابناء بشر را درنظر ندارد . بلکه برعکس ، از خلال آنان ، مورد نظرش همهٔ آدمیان‌اند. همچنانکه آزادی جاودان در افق رهائی

تاریخی و عینی مشخصی جلوه می‌نماید، به همانگونه کلیت نوع بشر درافق گروه عینی و تاریخی خوانندگان مشخصی قرار دارد. دهقانان سیاهپوست بیسواد وزمینداران جنوب امریکادرپیرامون خوانندگان واقعی و فعلی رایت، حاشیه‌ای از امکانات انتزاعی‌اند: چه بسا که بیسواد خواندن بیاموزد، چه بسا که کتاب «پسرك سیاه[1]» به دست لجوج‌ترین ضد سیاهان بیفتد وچشمان اورا باز کند. این نکته فقط بدین معنی است که هرطرح بشری ازمرزهای بالفعل خود فراترمی‌رود ومرحله به مرحله تا بینهایت گسترده می‌شود.

اینك باید درنظر گرفت که دربطن این گروه «خوانندگان بالفعل» شکافی وجوددارد. خوانندگان سیاهپوست «فضای ذهنی[2]» رمانهای رایت راتشکیل می‌دهند، به عبارت دیگر برای او حکم «درون‌نگری» رادارند. کودکی یکسان، مشکلات یکسان، عقده‌های یکسان: آنان منظوراورا به یك اشاره، با تپش قلب خود، در می‌یابند. رایت در همان حال که می‌کوشد تا موقعیت فردی خود را برای خود روشن کند، موقعیت خوانندگانش را هم برای آنان روشن می‌سازد. سیاهپوستان درزندگی روزمرهٔ بیواسطهٔ خود رنج می‌برند، بی آنکه کلماتی برای بیان رنجهای خود بیابند. رایت واسطهٔ این زندگی می‌شود، کلماتی برای نامیدن آن می‌یابد و آنرا به خوانندگانش می‌نمایاند: رایت وجدان و آگاهی آنان است وتحرکی که براثر آن خود را ازمرحلهٔ بیواسطگی تامرحلهٔ تسخیر «تفکرانعکاسی» وضع خود بالامی‌برد تحرك همهٔ همنژادان اوست.

اماخوانندگان سفیدپوست، هرچقدرهم که حسن نیت داشته باشند، برای نویسندهٔ سیاهپوست، دیگری هستند. آنها نوع زندگی اورانداشته‌اند

۱ — Black Boy نام رمان معروف ریچارد رایت.

۲ — Subjectività

ونمی‌توانند وضع سیاهان را دریابند مگر با صرف کوششی فوق‌العاده و با تکیه بر قیاس‌هائی که هردم ممکن است آنان‌را گمراه کند. ازطرف دیگر، رایت آنان را کاملا نمی‌شناسد: فقط دل آسودگی مغرورانه و یقین بی‌دغدغهٔ آنان را ــ که میان همهٔ آریائیان سفیدپوست مشترك است ــ مبنی‌بر اینکه جهان «سفید» است و اینان مالك آنند، از «بیرون» درك یا تصور می‌کند. کلماتی که رایت بر کاغذ می‌آورد محتوی مفاهیمی یکسان برای سیاهان و سفیدان نیست: باید آنها را به‌حدس وقرینه انتخاب کند، زیرا نمی‌داند که کلام او در این اذهان بیگانه چه طنین و انعکاسی خواهد داشت. و هنگامی که آنان را مخاطب قرارمی‌دهد ناچار حتی هدفش تغییرمی‌یابد: زیرا باید آنان را رسوا کند و سنگینی مسئولیت‌هایشان را به آنان بنمایاند، باید آنان را برنجاند وخجلت دهد.

بدینگونه هر کتاب رایت محتوی آن‌چیزی است که بودلر ممکن بود آنرا «کشش دوگانهٔ مقارن[1]» بنامد: هر کلمه بر دو «زمینهٔ اجتماعی[2]» دلالت می‌کند، برهر جمله در آن واحد دو نیرو وارد می‌شود که جمعاً «سطح قوهٔ[3]» بی‌نظیر داستان را مشخص می‌کند. اگر مخاطبش فقط سفیدپوستان بودند شاید با شرحی مبسوط‌تر، با تعلیمی‌آموزنده‌تر، با لحنی موهن‌تر سخن‌می‌گفت؛ واگر مخاطبش منحصراً سیاهپوستان بودند،

---

۱ ــ une double postulation simultanée ــ اشاره به‌این گفتهٔ بودلر (شاعر فرانسوی در قرن نوزدهم) که در دفتر خاطراتش آمده است: «در وجود هر کسی، درهرساعت، دوکشش مقارن هست: یکی بسوی خدا ودیگری بسوی ابلیس. توسل به‌خدا (یا معنویت) آرزوی تعالی است؛ توسل به ابلیس (یا بهیمیت) لذت تدنی است.»

۲ ــ رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۰۳

۳ ــ اشاره به‌میزان نیروی برق که براساس اختلاف فشار میان دوسطح قوه مشخص می‌شود.

با بیانی بازهم موجزتر ، با همدردی وهمدستی‌ای آشکارتر ، با لحنی مرثیه‌آمیزتر . درصورت اول ، اثراو نزدیک به نوشته‌های هجوآمیز بود؛ و درصورت دوم ، نزدیک به ندبه‌های پیامبرانه (چونان ارمیای نبی که فقط برای یهودیان سخن می‌گفت) . اما ریچاردرایت ، چون نویسندهٔ مردمی‌ازهم‌گسیخته‌است ، توانسته‌است که درعین حال، هم‌این‌گسیختگی را حفظ کند وهم‌ازحدآن فراتررود : یعنی آنرا مایهٔ اثرهنری خود کرده است .



نویسنده مصرف کننده است نه تولیدکننده ، ولو تصمیم گرفته باشدکه با قلم خود به منافع جامعه خدمت کند . آثارنویسنده بی‌موجب و«غیرضروری» است ، بنابراین نمی‌توان قیمتی‌برآنها گذاشت : ارزش تجاری آنها به‌دلخواه تعیین می‌شود . دربرخی ازدوره‌ها به اومستمری می‌دهند ودردوره‌های دیگرسهمی ازبهای فروش کتابهایش را . اما همچنانکه دردوران قبل ازانقلاب کبیر فرانسه میان ارزش شعر و میزان مستمری‌درباری نسبتی نبوده است ، درجامعهٔ امروزی نیز میان اثرذوقی و سهمی که نویسنده می‌برد قدرمشترکی نیست . درحقیقت به نویسنده مزد نمی‌دهند ، بلکه معیشتش‌راخوب‌یابد ـ برحسب دورانهای‌مختلف ـ تأمین می کنند .

وجز این‌هم ممکن نیست، زیرا فعالیت نویسنده «نامفید» است. اصلا به هیچوجه «مفید» نیست ، حتی گاهی«مضر»است که جامعه دربارهٔ خودآگاهی‌حاصل کند . زیرا اساساً «مفید» درچارچوب جامعه‌ای‌متشکل وبرحسب نهادهای اجتماعی‌وارزش‌ها وغایات‌مستقرتعریف‌می‌شود. اگر

جامعه‌ای خود را ببیند و خصوصاً اگر خود را «دیده شده» ببیند، به صرف همین امر، ارزش‌های مستقر و حکومت موجود را مورد نفی ورد وشك قرار می‌دهد: نویسنده تصویر او را به او عرضه‌می‌دارد و ازاو می‌خواهد که یا مسئولیت آنرا به‌گردن بگیرد یا خود را دگرگون سازد. وبه هرحال، جامعه‌دگرگون می‌شود: تعادلی راکه حاصل نادانی وغفلت‌بود ازدست می‌دهد، میان شرم وبیشرمی نوسان‌می‌کند وبه «سوءنیت[۱]» رو می‌آورد. بدینگونه، نویسنده‌جامعه را دچار «وجدانی شرمنده» می‌سازد، ودرنتیجهٔ این‌عمل بانیروهای محافظه‌کار (نگهدارندهٔ تعادلی که‌نویسنده می‌خواهد به هم‌بزند) درخصومت‌دائم‌است. زیرانیل به مرحلهٔ «با واسطه»، که‌جز ازطریق نفی «بیواسطه» میسر نیست، انقلابی دائمی است[۲].

تنها طبقات حاکم ممکن است این تجمل را به خود بپسندند که کاری چنین بیحاصل وچنین خطرناك را مزد بدهند، واگرچنین می‌کنند هم ازسرحیله‌گری است وهم براثر سوءتفاهم. واغلب سوءتفاهم‌است، زیرانخبگان طبقهٔ حاکم که‌ازگرفتاریهای زندگی مادی‌رسته‌اند تابدانجا آزادی وآسودگی‌یافته‌اند که‌میل‌دارند درباره خود شناسائی «انعکاسی» وآگاهی اندیشمندانه حاصل‌کنند؛ می‌خواهند خود را بازیابند و، در این جستجوی مجدد خویش، هنرمند را مأمور می‌کنند تا تصویرشان

۱ــ Mauvaise foi. در قاموس سارتر، عمل‌کسی‌که دانسته یاندانسته خودرافریب‌می‌دهدوچون خودرافریب‌دهد به‌ناچار دیگران را همفریب خواهد داد. برای توضیح بیشتر رجوع شود به‌کتاب دیگر سارتر «اگزیستانسیالیسم واصالت بشر»، ترجمهٔ مصطفی رحیمی، صفحهٔ ۶۸ به‌بعد.

۲ــ یعنی رسیدن به‌مرتبهٔ «تفکرانعکاسی» (یا«علم حصولی») ناچاربايد از طریق نفی «شناسائی آنی» (یا «علم حضوری») صورت‌گیرد واین‌کاری‌است انقلابی. توضیح دیگرآنکه: «بیواسطه» مرحلهٔ فردیت است، یعنی درك وجود خویش، و«باواسطه» مرحلهٔ درك وجود ولزوم دیگران.

را به ایشان نشان دهد غافل از آنکه آنگاه باید مسئولیت این تصویررا بر عهده بگیرند. نیز موجب این کار، در مورد برخی از این نخبگان، حیله‌گری است، بدین‌معنی که چون به‌خطر پی‌برده‌اند معیشت هنرمند را تأمین می‌کنند تا بتوانند نیروی ویرانگر اورا درنظارت خودداشته‌باشند. بدینگونه نویسنده‌طفیلی نخبگان طبقهٔ حاکم‌است. اما ازنظرکارواجرای وظیفه، در جهت مخالف کسانی که زندگی‌اش را اداره می‌کنند گام برمی‌دارد. (امروزخوانندگان اوبسیارند. گاهی کتاب درصد هزار نسخه منتشرمی‌شود. صد هزارنسخهٔ فروش‌رفته، یعنی چهارصدهزارخواننده، پس درفرانسه یك‌صدم جمعیت کتاب می‌خوانند[1].) چنین است تعارض ذاتی نویسنده که تعریف‌کنندهٔ وضع‌اوست.

گاهی این تعارض آشکاراست. هنوزهم سخن‌ازدرباریانی است که موجب موفقیت و محبوبیت «عروسی فیگارو[2]» شدند، حال آنکه این‌نمایشنامه ناقوس‌مرگ حکومت زمان خودبود. گاهی نیزاین‌تعارض پنهان است؛ اما همیشه هست، زیرا نامیدن یعنی‌نشان‌دادن، ونشان‌دادن یعنی دگرگون‌کردن. وچون این‌فعالیت که مبتنی‌براعتراض وانکاراست

۱ـ جمعیت فرانسه درآخرین هفته‌های سال ۱۹۶۷ به‌پنجاه میلیون‌نفر رسید. در این فاصله میزان نشرکتاب نیز تغییراتی‌کرده است. مثلا رمان Le Marge اثر ماندیارگ (برندهٔ جایزه گنکور ۱۹۶۷) درصدوپنجاه‌هزار نسخه وکتاب «ضدخاطرات» اثر آندره مالرو در سیصد وپنجاه هزار نسخه منتشرشده وازکتاب «شازده‌کوچولو» تاکنون پانصد هزار نسخه به‌فروش رفته است. کتاب‌های جیبی نیز تحول بزرگی درکار پخش‌کتاب وگسترش دایرهٔ خوانندگان به‌وجود آورده است. مثلا ازکتاب «طاعون» اثر آلبر کامو در این مجموعه قریب یك میلیون نسخه به‌فروش رسیده است.

۲ـ Mariage de Figaro اثر بومارشه (نویسنده و منتقد اجتماعی فرانسوی در قرن هیجدهم) که در سال ۱۷۸۴ به‌روی صحنه آمد وهنوزهم در تماشاخانه‌های فرانسه آنرا نمایش می‌دهند.

(و بنابراین به منافع طبقات حاکم لطمه می‌زند) امکان دارد که به‌سهم بسیار قلیل خود در تغییر شیوه حکومت مؤثر شود و چون ، از طرف دیگر ، طبقات محروم نه فرصت خواندن دارند و نه ذوق خواندن ، لذا ممکن است جنبهٔ عینی این تعارض را به عنوان خصومتی میان نیروهای محافظه کار (یا خوانندگان بالفعل نویسنده) و نیروهای مترقی (یا خوانندگان بالقوه) تعریف کرد .

در جامعه‌ای بی‌طبقات که ساختمان داخلی اش مبتنی بر انقلاب دائمی باشد ، نویسنده می‌تواند برای همهٔ افراد مردم «واسطه» شود ، و اعتراض و انکاری که اساس کار اوست ممکن است پیش از دگرگونی‌هائی که خود به خود و عملا در جامعه روی می‌دهد یا همراه با آنها صورت گیرد . به نظر من اینست معنای عمیقی که باید به مفهوم انتقاد از خود داد . گسترش دامنهٔ خوانندگان بالفعل تا مرز خوانندگان بالقوه در ضمیر نویسنده میان تمایلات متضاد و متخاصم نوعی آشتی برقرار می کند ، و ادبیات که دیگر کاملا از قید رسته است نمایندهٔ نفی خواهد بود که به مثابهٔ لحظهٔ لازم برای سازندگی است . اما چنین جامعه‌ای ، تا آنجا که من می‌دانم ، فعلا وجود ندارد و می‌توان در امکان به وجود آمدن آن نیز تردید کرد . بنابراین ، تعارض باقی می‌ماند . همین است منشاء آنچه من «شوربختی» نویسنده و «وجدان ناآرام» او می‌نامم .

هنگامی که خوانندهٔ بالقوه عملا وجود ندارد و نویسنده به‌جای آنکه در حاشیهٔ طبقهٔ ممتاز بماند در آن مستحیل می‌شود ، این تعارض به‌ساده‌ترین صورت خود کاهش می‌یابد . دراین حال ، ادبیات با ایدئولوژی طبقات حاکم یکی می‌شود . «واسطه» شدن نویسنده دربطن طبقه صورت می‌گیرد واعتراض و انکار او بر جزئیات وارد می‌شود و به‌استناد اصول مسلم تردید ناپذیر اعمال می‌گردد . مثلا این همان موردی است که در اروپا در حدود

قرن دوازدهم میلادی روی می‌دهد : کشیش منحصراً برای کشیش می‌نویسد. اما کشیش می‌تواند وجدانی آرام داشته باشد ، زیرا که میان « نیروی شرعی [1] » و « نیروی عرفی [2] » جامعه جدائی هست . انقلاب مسیحیت موجب اقتدار نیروی شرعی و بعثت «روحانیت» می‌شود، یعنی بعثت خود روح ، به مثابهٔ نفی و اعتراض و عروج [3] ، که ساختن مداوم مدینهٔ «ضد طبیعی » آزادیهاست در ورای حکومت طبیعت .

اما این نیروی تجاوز از حد «شیئی مدرك [4]»، که همگانی و همه‌جائی است ، می‌بایست نخست خود به عنوان شیئی مدرك تلقی شود ؛ این نفی مدام طبیعت می‌بایست بدواً به عنوان طبیعت نمایان گردد ؛ این نیروی آفریدن دائمی ایدئولوژی‌ها و پشت سر نهادن آنها می‌بایست مقدمتاً در ایدئولوژی مشخصی تجسد یابد . در نخستین سده‌های میلادی، روحانیت اسیر مسیحیت است یا ، بهتر بگوئیم ، مسیحیت خود روحانیت است ، اما روحانیتی «بیگانه با خود » . روح است که به‌صورت شیئی در آمده است . از این پس قابل درك و پذیرش است که چرا روحانیت به جای آنکه همچون اقدام مشترك همهٔ آدمیان (اقدامی همواره تجدید شونده) تجلی کند ، نخست به صورت تخصص بعضی از افراد در می‌آید .

جامعهٔ قرون وسطی نیازهائی روحانی دارد ، و برای بر آوردن آنها هیئتی از متخصصان ترتیب داده است که افراد خود را خود انتخاب می‌کنند . امروزه ما خواندن و نوشتن را جزو حقوق بشر و در عین حال

۱ــ Le Spirituel

۲ــ Le temporel

۳ــ «عروج» یا «تعالی» (که آنرا «قیام صدوری» یا «دید حصولی» هم گفته‌اند) در ترجمهٔ Transcendance به کار رفته است .

۴ــ «شیئی مدرك» (به‌فتح «راء») در ترجمهٔ objet، درمقابل «نفس مدرك» (به کسر راء) در ترجمهٔ sujet

به منزلۀ وسائل ارتباط با «دیگری» تلقی می کنیم ، یعنی آنها را تقریباً به اندازۀ حرف‌زدن‌طبیعی‌وبدیهی می‌دانیم . به همین سبب امروز بیسواد ترین دهقانان خواننده‌ای است بالقوه . درزمان حکومت کشیشان ، این فنون اکیداً منحصربه کسانی است که بطور حرفه‌ای بدانها می‌پردازند . اشتغال به این فنون از لحاظ نفس امر و به عنوان ورزش ذهن نیست . همچنین منظور از آن ، دست یابی به فرهنگی وسیع و مبهم که بعداً «مطالعه درزبان وادبیات یونان و روم» نامیده می‌شود نیست . این فنون فقط وفقط وسائلی است برای حفظ‌وانتقال ایدئولوژی مسیحی . سواد خواندن یعنی ابزارلازم برای کسب اطلاع از متون مقدس و تفسیرهای بیشمارآنها. سوادنوشتن یعنی سواد تفسیر کردن . سایرمـردم تمایلی به آموختن‌این حرفه‌های اختصاصی ندارند ،همچنانکه امروزاگرما شاغل شغل‌های‌دیگری باشیم علاقه‌ای به‌تحصیل صنعت‌درودگری یاکارشناسی اسناد قدیم نداریم

خوانین،کارعرضه‌وحفظ‌روحانیت‌رابه‌عهدۀ کشیشان‌واگذاشته‌اند؛ زیراشخصاً نمی‌توانندبرنویسندگان‌اعمال‌نظارت کنند (آنگونه که‌امروز خوانندگان‌می کنند)، وبی‌مدد دیگری نمی‌توانندکفروالحاد را ازاصول معتقدات مذهبی تمیزدهند. تنها هنگامی به‌جنب وجوش می‌افتندکه‌پاپ از قوۀ قضائی عرفی (یعنی از افراد غیر روحانی) استمداد کند . آنگاه خوانین‌همه‌چیزرا به‌یغما می‌برند وبه‌آتش می کشند ؛ فقط بدان سبب که به پاپ اعتماد دارند و از هیچ فرصتی که برای غارت دست دهد غافل نمی‌شوند. درست است که سرانجام‌طرف خطاب ایدئولوژی آنان‌اند، آنان وعامۀ مردم ، اما این ایدئولوژی بطورشفاهی یعنی از طریق وعظ و خطابه بدیشان ابلاغ می‌شود و ، بعلاوه ، کلیسا از همان ابتدا زبانی ساده‌تراز کتابت دراختیار دارد ، وآن تصویرسازی است . مجسمه‌های

دیرها و کلیساها، شیشه‌های منقش، نقاشی‌ها، خاتم‌کاری‌ها، همه‌ازخدا و از تاریخ مقدس خبرمی‌دهند

کشیش،درحاشیۀاین کارپردامنۀنقش‌پردازی‌مذهبی ،گزارشنامه‌ها ورسالات فلسفی و تفسیرها وشعرهای خود را می‌نویسد . اینها را برای همگنانش می‌نویسد و رؤسایش درکارهای اونظارت می کنند . کشیش فارغ ازغم تأثیری است که نوشته‌هایش درعامۀ مردم خواهدکرد ، زیرا ازپیش به یقین می‌داند که‌مردم‌هیچ کاری‌با نوشته‌های‌او نخواهندداشت، همچنین نمی‌تواندآرزوی این را داشته باشدکه حس پشیمانی را وارد ذهن زمیندارغارتگرو خطاکار کند،زیرا که ستمگربیسواداست. بنابراین منظورنظرش آن نیست که تصویرحکام دنیوی را بدیشان نشان دهد ، یا جانب کسی را بگیرد ، یا روحانیت را باکوششی مستمراز تجربۀتاریخ استخراج کند .بلکه ،کاملا به عکس ،چون کلیسا مجمع‌روحانی‌عظیمی است که موجودیت خودرا بامقاومت‌دربرابرتغییرات‌به‌ثبوت می‌رساند، چون تاریخ وحکومت‌عرفی‌جزیك واحدنیست ونیروی شرعی‌ازنیروی عرفی‌کاملا متمایزاست، چون هدف جامعۀ روحانی حفظ این‌تمایزاست، یعنی حفظ خود به عنوان هیئتی متخصص در برابر دوران خود ، چون علاوه براینها اقتصاد چنان پراکنده استووسائل ارتباط چنان کم‌وچنان کند که وقایع یك ایالت به هیچوجه درایالت مجاوراثرنمی کند وفلان صومعه می‌توانداز آرامشی خاص‌خودبرخوزدارباشد (همچنانکه‌قهرمان «آکارنین[۱] » هنگامیکه وطنش درآتش جنگ می‌سوزد خود فارغ‌البال است) ، بنابراین دلائل رسالت نویسنده در اینست که باتسلیم به‌خوض‌و

۱- Acharniens - نمایشنامه‌ای‌است‌ازآثار«آریستوفان» (ازمعروفترین شاعران کمدی نویس یونان قدیم) که درآن، طرفداران جنگ یونان بااسپارت مورد هجوقرارگرفته‌اند.

غورانحصاری درمسئلهٔ ابدیت، خودمختاری واستقلال رأی خود را به اثبات رساند .

نویسندهٔ این زمان پیوسته تأکید می کند که ابدیت وجود دارد به همان دلیل که یگانه سودای خود او توجه به ابدیت است . در این معنی، نویسنده به‌واقع آرمان بندا[1] را تحقق می‌بخشد ؛ اما معلوم است با چه شروطی : باید روحانیت وادبیات «با خود بیگانه» باشند ، باید تنها یك ایدئولوژی خاص برجامعه مسلط باشد ، باید جدائی کشیشان از یکدیگر براثر تعدد حکومت‌های خانخانی میسر باشد ، بایدا کثریت قریب به‌اتفاق مردم بیسواد باشند ، باید خوانندگان هر نویسنده فقط سایر نویسندگان باشند. پذیرفتنی نیست که آدمی بتواند در عین حال هم آزادی اندیشهٔ خود را اعمال کند، هم برای خوانندگانی که تعدادشان از جمع معدود متخصصان درنمی گذرد بنویسد، هم به‌شرح محتوای ارزش‌های جاوید واندیشه‌های «ماقبل تجربی» اکتفا کند .وجدان آرام روشنفکر قرون وسطی با مرگ ادبیات شکوفه می‌دهد .

با اینهمه ، شرط حفظ این شادی وجدان برای نویسندگان حتماً آن نیست که خوانندگانشان منحصر به‌هیئتی از اهل فن باشند. همینقدر کافی است که نویسندگان در ایدئولوژی طبقات ممتاز غرق شوند وکاملا از آن اشباع گردند وحتی تصور ایدئولوژی‌های دیگر برایشان ناممکن باشد . اما، دراین صورت، دراجرای وظیفهٔ آنان تغییری رخ می‌دهد: دیگر از آنان نمی‌خواهند که «نگهبان» شریعت باشند، بلکه همینقدر می‌خواهند که از مخالفان ومعاندان آن نباشند .

برای ذکر مثالی دیگر ازسرسپردگی نویسندگان به ایدئولوژی موجود ومستقر ، به گمان من می‌توان قرن هفدهم فرانسه را شاهد آورد.

۱ـ رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۹۸و۱۰۲ .

در این عصر ، کار غیرمذهبی کردن نویسنده و خوانندگانش در شرف تکمیل است . منشاء این کار مسلماً نیروی نفوذ و گسترش نوشته‌ها و عظمت حجم آنها ودعوت به آزادی است که درهر اثر هنری مکنون است اماعوامل خارجی نیزدراین کارسهیم‌اند،ازجمله: بسط آموزش‌وپرورش، ضعف قوهٔ روحانی ، ظهور ایدئولوژی‌های تازه که مصرحاً به غیر روحانیان اختصاص دارد .با اینهمه ،«غیرروحانی کردن» به معنای«شامل همه شدن» نیست. دایرهٔ خوانندگان همچنان بسیار تنگ ومحدود است. مجموع خوانندگان را «جامعه» می‌نامند ، واین نام ، قسمتی از درباریان وبخشی ازروحانیان و عده‌ای ازقضات وجمعی از بورژواهای ثروتمند (اعیان) را شامل‌می‌شود .تک‌تک خوانندگان را «شریف زاده[1]» می‌نامند واینان نوعی عمل سانسور انجام می دهند که عنوانش« ذوق وسلیقه[2]» است .

ماحصل کلام آنکه خواننده‌هم عضوطبقات ممتاز اجتماع است و هم‌متخصص‌واهل‌فن. اگرازنویسنده‌انتقادمی‌کندبدین‌سبب‌است که خود نیزمی‌تواند بنویسد.خوانندگان کرنی و پاسکال و دکارت کسانی‌اند چون مادام دوسوینیه[3] ، شوالیه دومره[4] ،مادام‌دوگرینیان[5]، مادام

۱- Honnête homme

۲- le goût

۳- Madame de Sévigné نویسندهٔ «نامه‌ها» که‌خطاب به‌دخترش نوشته شده ولی محتوی انتقادی است از اخلاق زمان.

۴- Méré ـ عالم علم اخلاق وواضع قوانین «ذوق وسلیقه». در مقالات خود رسوم وآدابی راکه شریف زادگان باید رعایت‌کنند شرح می‌دهد .

۵- Madame de Grignan ـ دختر مادام دوسوینیه که « نامه‌ها » خطاب به‌او نوشته شده است .

دورامبویه[۱] ،سنت اورمون[۲] .

امروز خواننده نسبت به نویسنده درحالت انفعال وپذیرش است؛ منتظر است تا اندیشه‌هائی یا شکل‌های تازه‌ای ازهنر رابه‌او تحمیل کنند. تودهٔ بیجانی است که در آن ، اندیشه وارد می‌شود وشکل می‌گیرد. وسیلهٔ نظارت او درکار نویسنده غیرمستقیم ومنفی‌است. نمی‌توان گفت که ابراز عقیده می‌کند، بلکه فقط کتاب را می‌خرد یا نمی‌خرد. رابطهٔ نویسنده‌با خواننده شبیه به رابطهٔ نر با ماده است: از آنروکه خواندن به صورت وسیلهٔ سادهٔ کسب خبر درآمده‌است ونوشتن به صورت وسیلهٔ کاملاعمومی ایجاد ارتباط .

درقرن هفدهم، نویسنده بودن یعنی نویسندهٔ خوب بودن. نه‌بدان سبب که مشیت الهی موهبت نگارش را میان افراد مردم به یك نسبت تقسیم کرده‌باشد[۳] ، بل بدین‌جهت که خواننده، اگرهم خودرا بانویسنده کاملا همانند نداند، نویسنده‌ای است بالقوه . خواننده از جملهٔ نخبگان طفیلی اجتماع‌است که درنظر آنان هنر نویسندگی اگرحرفه نباشد دست کم نشانهٔ تفوق و برتری است . خوانندگان می‌خوانند چون می‌توانند بنویسند، وطالع اگر کمی مدد کرده‌بودمی‌توانستند آنچه را که‌می‌خوانند

۱- Madame de Rambouillet - زنی‌ازاهل‌ادب که‌درخانهٔ خودمحفلی از ادبا تشکیل می‌دادودرپیراسته کردن‌زبان وپیشرفت ادبیات‌درسالهای ۱۶۲۰ تا۱۶۶۵ مؤثر بود .

۲- St-Evremond- رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۴۷ (شمارهٔ ۲) .

۳- دکارت جملهٔ معروفی دارد که می‌گوید : «میان مردم عقل ازهمه چیز بهتر تقسیم شده است، زیرا هرکس بهرهٔ‌خود را از آن چنان تمام‌می‌داند که بیش از آنچه داردآرزونمی‌کند.» اغلب به‌طرق مختلف ودرمواردمختلف، وبمقصد استهزاء ، به‌این گفته اشاره می‌شود . چنانکه اینجا در مورد «موهبت نگارش» .

خود نوشته‌باشند. خواننده«فعال»است و نه مثل خوانندهٔامروز «منفعل»: محصولات ذوقی را حقیقتاً «تسلیم» او می‌کنند و خواننده به حکم لوح ارزش‌هائی که خود در استقرار وحجیت آن دخیل است دربارهٔاین آثار داوری می‌کند. دراین دوره، بروز انقلابی چون‌انقلاب «رمانتیسم» حتی تصور کردنی نیست، زیرابرای این‌کارهمدستی‌ومشارکت توده‌ای‌ازمردم مردد لازم‌است‌تا نویسنده‌با آشکار کردن‌افکاریااحساساتی که‌از آنها بیخبر بوده‌اندغافلگیرشان کند، تکانشان دهدوناگهان‌جان تازه‌ای درایشان‌بدمد. چنین‌مردمی به‌سبب‌نداشتن‌معتقداتی راسخ، همواره می‌طلبند که از آثار هتك عصمت شود و آبستن گردند.

درقرن هفدهم، معتقدات محکم وخلل ناپذیر است: ایدئولوژی مذهبی دست‌به دست ایدئولوژی سیاسی داده است‌که پروردهٔ حکومت عرفی است: هیچکس علناً در وجود خدا ودرحقوق الهی سلطان تردید نمی‌کند. «جامعه» صاحب زبانی وعواطفی وآدابی است‌که انتظاردارد آنها رادر کتابهائی که می‌خواند بازیابد. ونیزاستنباطش‌رااززمان. چون آن دوواقعهٔ تاریخی که این جامعه پیوسته دربارهٔ آنها می‌اندیشد - یعنی «گناه‌نخستین» و «بازخرید[۱]» آن - متعلق به‌گذشته‌ای دور است، چون نیز ازهمین‌گذشته است‌که خانواده‌های بزرگ فرمانروا، حس تفاخر و توجیه امتیازات خود را کسب می‌کنند، چون آینده قادر نیست که چیز تازه‌ای بیاورد (زیرا خداکامل‌تراز آنست که‌تغییر یابد وزیرا آن‌دوقدرت

۱- به‌موجب معتقدات دین مسیح، رنجی که بشردر روی زمین می‌برد به سبب «گناه نخستین» است‌که آدام ابوالبشر در بهشت مرتکب شد (خوردن سیب از دست شیطان) وبه‌کیفرآن برروی زمین «هبوط» کرد و کفارهٔ آن تا ابدالآباد به‌گردن فرزندان او افتاد. اما مسیح، با ایثارجان خویشتن (که صلیب را بردوش گرفت و برسر آن رفت)، در حقیقت خواسته است تا گناهان همهٔ ابناء بشررا به‌گردن بگیرد و،در ازای‌جان‌خود، آنهارا «بازخرید» کند.

بزرگ زمینی، یعنی کلیسا و سلطنت ، آرزوئی بجز جاودانگی ندارند) لذا عنصر فعال «درزمان‌بودن[1]» ، همان زمان‌گذشته است، که خود تنزل درجه و انحطاط «پدیداری[2]» ابدیت است. زمان حال، گناهی است دائمی که یگانه عذرخواهش آنست که تصویر دورانی سپری شده را، به‌اقل شر، درخود منعکس کند. ازاینروست که هیچ اندیشه‌ای تا قدمت خودرا ثابت

۱ــ «در زمان بودن» یا «کون زمانی» (Temporalité —) خصوصیت هر چیزی است که درزمان قراردارد؛ آنرا می‌توان نیز «احساس وادراک زمان» تعبیر کرد که اگر به‌صورت توالی باشد، یعنی به‌ترتیب «پیش- پس»، آنرا «ایستائی زمانی» (Statique temporelle) می‌نامندو اگر به‌صورتی باشد که ترتیب توالی زمان به‌هم بخورد، یعنی «پس» «پیش» شود، آنرا «پویائی زمانی» (Dynamique temporelle) می‌نامند. برای توضیح بیشتر باید به‌کتاب «هستی و نیستی» (بخش دوم ، فصل دوم) مراجعه کرد. اما برای روشنی مطلب، شاید ترجمه ونقل قسمتی ازمقاله‌ای که سارتر درنقد کتاب «هیاهووخشم» اثر ویلیام فاکنر نوشته است بی‌مورد نباشد : «شیوهٔ پرداخت (= تکنیك) رمان همیشه نمایندهٔ متافیزیك رمان‌نویس است . وظیفهٔ منتقد آنست که پیش از ارزیابی آن به‌بازیابی این بپردازد. واما کاملا هویداست که متافیزیك فاکنر متافیزیك زمان است. بدبختی انسان اینست که در زمان قرار دارد . فاکنر از زبان قهرمان کتابش می گوید : «انسان مساوی است باحاصل جمع بدبختی‌هایش . ممکن است گمان برند که عاقبت روزی بدبختی خسته و بی‌اثر می‌شود . اما آنوقت خود زمان است که سرچشمهٔ رنج ماخواهد شد.» اینست موضوع حقیقی رمان «هیاهو وخشم» . واگر شیوهٔ پرداختی که فاکنر به‌کار می‌برد در بادی نظر نفی زمان می‌نماید، بدان سبب است که ما «کون زمانی» را با «توالی زمانی» مشتبه می کنیم . جعل «سنه‌ها» و «ساعت‌ها» کار انسان است. به‌قول فاکنر : «اینکه مادائماً از خود می‌پرسیم که وضع عقربه‌هائی خودکار روی صفحه‌ای ساختگی از چه قرار است خود نشانهٔ عمل ذهنی است. مدفوعی است چون عرق تن.» برای درك زمان واقعی باید این مقیاس جعلی را ، که مقیاس هیچ چیز نیست، به‌دور افکند .»

۲ــ Phénoménal یعنی، به زبان ساده، قابل احساس و ادراك وتجربه، درزمان یادرمکان .

نکرده باشد پذیرفته نمی‌شود و هیچ اثری هنری تا از سرمشقی باستانی الهام نگرفته باشد پسندطبع نمی‌افتد. هنوز نویسندگانی‌هستند که خود را صریحاً نگهبان این ایدئولوژی می‌دانند. هنوز روشنفکران بزرگی هستند وابسته به کلیسا که سودائی جز دفاع از شریعت ندارند. به اینان گروه دیگری که هم وغمشان استقرار وحفاظت ایدئولوژی سلطنت مطلقه است افزوده می‌شود، یعنی «سگان محافظ» حکومت، وقایع نویسان، شاعران درباری، حقوقدانان، فیلسوفان.

اما می‌بینیم که، در کنار اینان، دستهٔ سومی از نویسندگان ظاهر می‌شوند که اساساً غیر روحانی‌اند و بیشترشان به ایدئولوژی مذهبی و سیاسی دوران خود «گردن می‌نهند» بی‌آنکه خودرا موظف به اثبات وحفاظت آن بدانند. گرچه دربارهٔ آن چیزی نمی‌نویسند، اما تلویحاً آنرا می‌پذیرند. آن ایدئولوژی از نظر ایشان همانست که ما در سطور گذشته[1] «زمینهٔ اجتماعی» نامیدیم، یعنی مجموعه‌ای از فرضیات وتصورات قبلی، مشترک میان خوانندگان و نویسنده، که وجودشان لازم است تا خوانندگان مقصود نویسنده‌را دریابند.

این گروه معمولا ازمیان طبقهٔ بورژوازی برخاسته‌اند وجیره‌خوار اشراف‌اند. چون مصرف می‌کنند وتولید نمی‌کنند و چون اشراف نیز تولید نمی‌کنند بلکه از دسترنج دیگران می‌زیند، پس این نویسندگان طفیلی‌طبقه‌ای طفیلی‌اند. دیگربه صورت مجمعی خاص که دارای‌وظایف ومنافع مشترك باشد زندگی نمی‌کنند بلکه، دربطن جامعه‌ای کاملامتشکل و بسامان، بطور ضمنی تشکیل صنف میدهند و قدرت سلطنت به منظور آنکه دائماً اصل صنفی و سابقهٔ روحانیت را به‌یادشان بیاورد عده‌ای از آنانرا انتخاب‌می‌کند ودر نوعی‌مجمع‌روحانی‌تمثیلی، یعنی «فرهنگستان»،

۱ــ صفحهٔ ۱۰۲

گرد می‌آورد. اینان که معیشت خود را از امیر دارند و خوانندگانشان گروه نخبگانند، فکر و ذکرشان فقط وفقط اینست که تقاضای این جمع معدود را برآورند. از همان (یا تقریباً همان) وجدان آرام کشیشان قرن دوازدهم برخوردارند.

در این زمان، از خوانندگان بالقوه جدا از خوانندگان بالفعل خبری نیست. گاهی پیش می‌آید که لابرویر[۱]، سخن از دهقانان بگوید، اما با آنان سخن نمی‌گوید و اگر از فقر و بدبختی آنان ذکری به‌میان آورد بر سر آن نیست تا از این راه دلیلی برضد ایدئولوژی مورد قبول خود به دست دهد، بلکه به حکم همین ایدئولوژی است که به وضع دهقانان اشاره می‌کند: یعنی که این وضع برای شاهان روشن بین و برای مسیحیان نیك سرشت موجب شرمساری است.

بدینگونه از فراز سر توده‌های مردم در بارهٔ ایشان گفتگو می‌کنند، بی آنکه حتی در تصورشان بگنجد که ممکن است نوشته‌ای ایشان را یاری کند تا در بارهٔ خود آگاهی یابند. همانی و همرنگی خوانندگان، هرگونه تناقضی را از روح نویسندگان زدوده است. این نویسندگان میان خوانندگانی بالفعل اما درخور تحقیر و خوانندگانی بالقوه و درخور آرزو اما بیرون از دسترس، به هیچوجه شقه نشده‌اند. این نویسندگان از خود نمی‌پرسند که چه تأثیری باید در جهان بکنند، زیرا نویسنده در بارهٔ رسالت خود نمی‌اندیشد مگر در ادواری که این رسالت به‌روشنی معلوم نباشد و آنگاه نویسنده مجبور شود که این رسالت را خود بیافریند یا از نو بیافریند، یعنی هنگامی که نویسنده، در آن سوی مرز خوانندگان نخبه، توده‌ای از

۱- La Bruyère (۱۶۴۵-۱۶۹۶) نویسندهٔ فرانسوی درقرن هفدهم و مصنف کتابی به‌نام «سجایا» که در آن مسائل اخلاقی و رسوم و آداب مردم زمان خود را مطرح کرده است.

خوانندگان ممکن را می‌بیند و می‌تواند برای تسخیر آنان تصمیم بگیرد یا نگیرد، و هنگامی که، درصورت توانائی برای تسخیر آنان، خود باید تکلیف روابطش را با آنان تعیین کند.

نویسندگان قرن هفدهم وظیفهٔ معینی برعهده دارند، زیرا مخاطب ایشان خوانندگانی روشنفکر و کاملا متشخص و فعال‌اند که درکار آنان نظارتی دائمی می‌کنند. این نویسندگان، که عامهٔ مردم از وجود و عدمشان بی‌خبرند، حرفهٔ خود را این میدانند که تصویر نخبگان را به‌خود ایشان بازگردانند، از آنرو که زندگی آنان را این نخبگان تأمین می‌کنند. اما بازگرداندن تصویر انواع مختلف دارد: بعضی از تصویرسازی‌ها به‌خودی خود اعتراض وانکار است، زیرا که این تصویرها از بیرون و بی‌دخالت احساس به دست نقاشی پرداخته شده است که از هرگونه همدستی و همفکری با صاحب تصویر ابا دارد. منتهی، برای اینکه اندیشهٔ ساختن تصویری اعتراض‌آمیز از خوانندهٔ واقعی در ذهن نویسنده خطور کند، باید که نویسنده به تناقض میان خود و خوانندگان خود وقوف داشته باشد، یعنی باید که از بیرون به‌سراغ خوانندگان برود و آنان‌را باشگفتی براندازکند یاحس کند که نگاهش به اجتماع کوچکی که خود با خوانندگانش تشکیل داده است نگاه متعجب اذهان بیگانه است (چون نگاه اقلیت‌های نژادی، طبقه‌های ستمکش وغیره.)

اما درقرن هفدهم چون خوانندهٔ بالقوه وجود ندارد، چون هنرمند ایدئولوژی نخبگان‌را بی‌انتقاد می‌پذیرد، پس‌خودرا همدست خوانندگانش می‌سازد. هیچ نگاه بیگانه‌ای حواس اورا درحین بازیهایش آشفته نمی‌کند. نه نثرنویس ملعون است و نه حتی شاعر. اینان به هیچوجه مجبور نیستند که درهر کتابی که می‌نویسند، معنی‌وارزش ادبیات‌را تعیین کنند، زیرا که این معنی وارزش ازطریق سنت مشخص شده‌است. جامعه

متکی بر درجات و سلسله‌مراتب است و شاعر و نویسنده رکنی از ارکان منظم و متشکل چنین جامعه‌ای. از اینرو نه غرور «فردیت» را می‌شناسند و نه اضطراب آنرا. سخن کوتاه، اینان کلاسیك‌اند.

در واقع، کلاسیسیسم آنگاه به‌وجود می‌آید که جامعه صورتی نسبتاً استوار یافته و از خیال جاودانگی خود اشباع شده باشد؛ یعنی آنگاه که زمان حال را با زمان ابد و تاریخ را با سنت خلط کند، آنگاه که سلسه مراتب طبقات چنان باشد که مرز خوانندگان بالقوه هرگز از حد خوانندگان بالفعل تجاوز نکند، و نیز هر خواننده‌ای برای نویسنده منتقدی کاردان و ناظری مستبد باشد، آنگاه که قدرت ایدئولوژی مذهبی و سیاسی به جائی برسد و مرز ممنوعیت ها چنان مشخص شود که در هیچ حالی مسئلهٔ کشف سرزمین‌های تازه برای اندیشه مطرح نباشد، بلکه تنها مسئلهٔ قابل توجه، افکار عام و متداولی باشد که نخبگان پذیرفته‌اند، به‌نحوی که کتاب خواندن (یعنی، چنانکه دیدیم، ارتباط عینی میان نویسنده و خواننده) مبدل به مراسم معارفه شود، چیزی شبیه به سلام و علیك، یعنی تأئید تشریفاتی اینکه نویسنده و خواننده از یك جهان‌اند و درباره همه چیز عقایدی همانند دارند.

بدینگونه هر محصول ذوقی، در عین حال، یکی از آداب معاشرت هم هست و «سبك» عبارت است از بالاترین ادب نویسنده نسبت به خواننده[۱]؛ و خواننده نیز به نوبهٔ خود از باز یافتن افکار مشابه در کتابهای مختلف خسته نمی‌شود، زیرا که این افکار افکار خود او است و نمی‌خواهد افکار دیگری تحصیل کند، بلکه فقط می‌خواهد افکاری را که خود دارد با طنطنه و طمطراق به وی عرضه کنند. از این پس، تصویری که نویسنده به‌خواننده

۱ـ فراموش نکنیم که در زبان فارسی، به‌تبع زبان عربی، حتی لفظی که «ادبیات» دلالت می کند از کلمهٔ «ادب» گرفته شده است.

نشان می‌دهد به‌حکم‌اجبار تصویری است انتزاعی ومبین اشتراك درجرم.

چون مخاطب نویسنده طبقهٔ طفیلی است پس نه می‌تواند انسان درحال‌کاررا نشان دهدونه‌معمولاً روابط بشررابا طبیعت‌خارجی. ازسوی دیگر، چون دسته‌ای از متخصصان با نظارت کلیسا و سلطنت به حفظ ایدئولوژی‌شرعی وعرفی می‌پردازند، نویسنده ازاهمیت عوامل‌اقتصادی ومذهبی ومتافیزیکی وسیاسی درتشکیل وجودآدمی حتی بوئی‌نمی‌برد؛ وچون جامعه‌ای که درآن می‌زید زمان حال وزمان ابد را خلط می‌کند، برای نویسنده حتی تصور کمترین تغییر درآنچه «طبیعت‌بشری» می‌نامد نمی‌رود؛ تاریخ را عبارت از سلسه وقایعی عارضی می‌داند که در بشر ابدی‌تأثیری سطحی‌به جا میگذاردبی‌آنکه اورا ازدرون تغییر دهد واگر مجبور باشدکه معنائی‌برای زمان تاریخی‌قائل شودآنرا درعین حال هم تکراری‌ابدی می‌شمارد (بدانسان که‌حوادث پیشین ممکن ولازم‌است که درس‌هائی‌برای معاصران نویسنده باشند) و هم سیر ملایمی بسوی تنزل تدریجی(زیرا حوادث مهم واساسی‌تاریخ مدتهاست که «سپری» شده‌اند و زیرادرقلمرو ادبیات وهنر هیچ چیز نمی‌تواند به‌پای سرمشق‌های کهن برسد ازآنرو که حدکمال درهمان عهدقدیم حاصل شده‌است).

و،درهمهٔ این‌احوال، نویسنده ازنوخود را با خوانندگانش‌تطبیق می‌دهد، خوانندگانی که‌کارکردن راکفر می‌دانند، که موقعیت خود را در تاریخ و در جهان حس نمی‌کنند (فقط به این دلیل که این موقعیت موقعیتی است ممتاز ومعتبر) واشتغال منحصرشان ایمان است واحترام‌به شاه و عشق و جنگ و مرگ و ادب. ماحصل کلام آنکه، تصویر انسان کلاسیك کلا مبتنی برروانشناسی‌است، زیرا خوانندگان دوران کلاسیك جزازروانشناسی خویش آگاهی ندارند.

تازه‌دراین‌مورداین‌نکته راهم‌بایددر نظرداشت که‌این روانشناسی،

خود مبتنی برسنت‌های کهن‌است، برسر آن نیست تا حقایقی ژرف و تازه دربارهٔ دل واحساسات آدمی کشف کندیا فرضیه‌هائی راپی‌افکند: تنهادر جامعه‌های‌ناستوار وهنگامیکه خوانندگان‌برچندین طبقهٔ اجتماعی‌منقسم می‌شوند، آنگاه نویسنده، سرگردان‌وناخشنود،می کوشدتابرای‌دلهره‌های خود توجیهاتی بیافریند . روانشناسی قرن هفدهم تماماً توصیفی است . بیش از آنچه متکی‌بر تجربهٔ شخصی‌نویسنده باشد، بیان هنری‌اندیشه‌ای است که نخبگان دربارهٔ خوددارند. لاروشفوکو[1] قالب ومحتوی امثال وحکم خودرااز تفنن‌ها وسرگرمی‌های محافل‌ادبی اقتباس می کند؛ بحث «ژانسنیسم[2]» دربارهٔ وجدان‌آدمی ، آداب واطوار«زنان متأدب[3]» ،بازی

۱- La Rochefoucauld - نویسندهٔ فرانسوی و صاحب کتاب «امثال و حکم» (۱۶۸۰ - ۱۶۱۳).

۲- Jansénisme که‌بر مبنای نظریات‌یانسنیوس (اسقف‌وفقیه معروف هلندی درقرن هفدهم) پایه‌گذاری شده است مبتنی بر این‌عقیده است‌که : بشر هیچگاه در اعمال خودآزادی ندارد، زیرا یادستخوش شهوات خویش است یا بازیچهٔ لطف الهی . اگرلطف‌خداوندهمیشه شامل حال ما می‌شد هرگز گناه نمی‌کردیم ، اما خداوند گاهی لطف خود را از ما دریغ می‌دارد و مارا به اختیار شهوات وامی‌گذارد وشهوات مارا بسوی بدی می‌رانند . پس تنها امید ما باید به لطف الهی باشد ، لکن افسوس که کردار ما برای جلب آن کافی نیست: چه بسا نیکوکارانی که هرگز مشمول آن نشده‌اند وچه‌بسیاربدکارانی که بی استحقاق از آن نصیب برده‌اند. به‌عکس ، بر طبق نظر پاپ و مذهب کاتولیك، بشر همیشه آزاد است: محرك اراده‌ومسبب اعمال ما به‌تمامی نه‌لطف الهی است ونه شهوات درونی؛ ما گناه می‌کنیم نه ازآنروکه مغضوب خداوند شده‌ایم ، بلکه ازآنروکه بدی را برخوبی ترجیح داده‌ایم . ژانسنیسم در قرن هفدهم خاصه در فرانسه نفوذ وشیوعی فوق‌العاده یافت: بسیاری‌از بزرگان‌آن قرن، ازجمله پاسکال و راسین ، پیرو این آئین بوده‌اند.

۳- Les Précieuses

«چهره‌سازی[۱]»، اخلاق نیکول[۲]، برداشت مذهبی‌ازعشق‌ها وهوس‌های آدمی، منشاء ومبنای صدائر دیگرند؛ نمایشنامه‌ها از روانشناسی روم و یونان کهن الهام می‌گیرند و از «ذوق سلیم» کذائی بورژوازی بزرگ .

جامعه‌باشیفتگی تصویرخودرادراین آثار می‌بیند،زیراندیشه‌هائی راکه‌خوددرباره‌ٔخودداردبازمی‌یابد.جامعه نمی‌خواهدآنچه راکه هست براوآشکار کنند، بلکه‌می‌خواهدآنچه راکه‌گمان‌می‌کند هست به اونشان دهند. بی‌شك‌گاهی‌جرئت‌نوشتن‌چندقطعه‌ٔهجوآمیزهم‌به‌خود می‌دهند،اما ازخلال هجویه ها وکمدی‌ها ، تماماً طبقهٔ نخبگان‌اندکه به حکم اصول اخلاقی خود دست به‌کار شستشو وتصفیه‌ای‌که برای سلامتشان‌لازم‌است می‌زنند. هیچگاه مارکی‌های مضحك یا مرافعه‌گران[۳] یا زنان متأدب[۴] با دیدی بیرون ازطبقهٔ حاکم مورد نقد وتمسخر قرار نمی‌گیرند . در این نوشته‌ها، همیشه مردمی«کجرو» وغیرعادی رامی‌بینیم که نتوانسته‌انددر جامعه‌ای مستظرف ومبادی‌آداب‌تحلیل‌بروند ودرحاشیهٔ زندگی‌اجتماعی به‌سر می‌برند. اگر «مردم‌گریز[۵]» را مسخره می‌کنند ازآنروست‌که فاقد

۱ــ Le jeu des portraits ــ درمحافل ادبی آن‌زمان رسم براین‌بود که خصوصیات روحی وجسمی اشخاص معروف را باتفصیل وموشکافی بنویسند ودر جلسات بخوانند . «چهره سازی» یکی از انواع مهم ادبی شمرده می‌شد.

۲ــ P. Nicole ــ یکی از صاحبنظران دین مسیحی ، اهل فرانسه ، که تعلیماتش بر نوعی اخلاق ژانسنیستی مبتنی است (۱۶۹۵ ــ ۱۶۲۵) . صاحب کتاب «مباحث اخلاقی».

۳ ــ اشاره به‌کمدی «دادخواهان» (Les Plaideurs) اثر راسین‌که در سال ۱۶۶۸ به روی صحنه آمد.

۴ــ اشاره به کمدی « متأدبان مضحك » (Les Précieuses ridicules) اثر مولیر (۱۶۵۹) .

۵ــ Misanthrope از معروف‌ترین‌کمدی‌های‌مولیر (۱۶۶۶) که مسئلهٔ فضیلت وخاصه راستگوئی را دراجتماع مطرح می‌کند وبه‌این نتیجه می‌رسدکه

←

ادب است، و اگر «کاتوس[1]» و «مادلون[2]» را به ریشخند می‌گیرند از آنروست که در ادب افراط می‌کنند. «فیلامنت[3]» رفتاری دارد منافی با عقاید مقبول و مرسوم دربارهٔ زن؛ بورژوای اشراف منش[4]، هم در نظر بورژواهای توانگر که تواضعی منیع دارند و از عظمت و خاکساری وضع خود آگاهند منفور است و هم در نظر شریف زادگان، از آنرو که می‌خواهد دروازهٔ اشرافیت را به زور برخود بگشاید. این هجو درونی و ، اگر بتوان گفت، «فیزیولوژیکی» هیچ نسبتی با آثار انتقادی بزرگ بومارشه[5]

←

اگر نمی‌خواهید با رسوم متداول جامعه مماشات کنید بروید و در تنهائی به سر برید. «آلسست» ، قهرمان نمایشنامه ، مردی است راست‌کار و راستگو که از تزویر و رذالت مردم به جان آمده است و به‌سبب صراحت لهجه‌ای که دارد به هر کجا می‌رود دشمنی بر می‌انگیزد تا جائی که دوستان و نامزدش هم از او می‌رمند و به او خیانت می‌کنند . آخر کار ، «آلسست» از اجتماع مردم می‌گریزد و به «مکان دور افتاده‌ای» پناه می‌برد «تا در آنجا برای شرافتمند بودن آزادی داشته باشد». ژان ژاک روسو بر مولیر خرده گرفته است که در این نمایشنامه فضیلت را مسخره می‌کند.

۱ و ۲ــ Cathos و Madelon نام دو تن از اشخاص نمایشنامهٔ «متأدبان مضحك» اثر مولیر .

۳ــ Philaminte ــ در نمایشنامهٔ «زنان متفاضل» اثر مولیر نام زنی است شیفتهٔ ادبیات و دانش و می‌خواهد همهٔ افراد خانواده را تابع معتقدات خود کند.

۴ــ اشاره به نمایشنامهٔ Bourgeois gentilhomme اثر مولیر (رجوع شود به ذیل صفحهٔ ۳۷ ، شمارهٔ ۱)

۵ــ رجوع شود به ذیل صفحهٔ ۱۲۳ شمارهٔ ۲

وپل‌لوئی کوریه[1] و ژول‌والس[2] و سلین[3] ندارد: کمتر جسورانه است وبسی بیشتر خشن، زیرااثرعمل سرکوب کنندهٔ اجتماع رابرفردضعیف، بیمار، ناسازگاربازگومی‌کند؛ خندهٔبیرحمانهٔ کودکان کوچه‌گرد است بر نازرنگی‌های طفل «توسری‌خور» .

نویسندهٔاین دوران که دارای‌تبار ورفتاربورژوائی است ودرخانهٔ خودبیشترشبیه‌به«اورونت[4]» و«کریزال[5]»است‌تاشبیه‌به‌همقطاران‌درخشان وبی‌قرار خود در سال‌های ۱۷۸۰ یا ۱۸۳۰، نویسنده‌ای که به‌هرحال در اجتماع بزرگان پذیرفته شده وجیره خوار آنان است، ازحدطبقاتی‌خود اندکی بالاتر رفته و یا اینحال معتقد است که استعداد و قریحه جانشین اصل ونسب‌نمی‌شود، دربرابراخطارها وتوبیخ‌های کشیشان مطیع‌است، احترام‌گذار قدرت سلطنت است وخشنود ازیافتن جای کوچکی درکاخ بزرگی که کلیسا وسلطنت ارکان‌آنند ـ جای کوچکی درصدر بازرگانان

۱ـ P.L. Courier نویسنده ومنتقد اجتماعی فرانسوی ، هجاگردوره‌ای که به«بازگشت سلطنت» موسوم است (۱۸۳۵-۱۷۷۲).

۲ـ J. Vallès رمان‌نویس فرانسوی درقرن نوزدهم، صاحب حسب‌حال معروفی در سه جلد : «کودك»، «دیپلمه»، «یاغی».

۳ـ Céline ـ لوئی فردینان سلین ـ از بزرگترین نویسندگان معاصر فرانسه، صاحب رمان معروف «سفر به‌انتهای‌شب».(جای تعجب است که ازاین سه‌نویسندهٔ اخیرهیچ‌کتابی به‌فارسی ترجمه نشده است . آیا تصادفی‌است؟)

۴ـ oronte یکی از اشخاص نمایشنامهٔ « مردم گریز » اثر **مولیر** . شریف‌زاده‌ای است که چیزی بنام شعر می‌گوید و همه موظفند که از کار او تمجید کنند.

۵ـ Chrysale یکی از اشخاص نمایشنامهٔ «زنان متفاضل» اثر **مولیر** که در برابر همسر فضل فروش و شاعرمسلك خود مردی است سطحی و فاقد احساسات ظریف .

و دانشگاهیان وذیل اشراف و کشیشان ـ چنین نویسنده‌ای حرفهٔ خودرا با وجدانی آسوده انجام می‌دهدومعتقد است که دیر آمده وهمه چیز گفته شده‌است وفقط بایدگفته شده‌ها رابه‌نحو دلپذیری بازگو کرد[1]. افتخاری را که در انتظار اوست چون تصویری از القاب موروثی تلقی می کند و اگر می‌پنداردکه این افتخار جاویدان است از آنروست که حتی تصور اینکه روزی جامعه و خوانندگان او بر اثر تحولات اجتماعی دگرگون شوند وتغییر یابند به مخیله‌اش خطور نمی‌کند؛ ازاینرو به نظر وی‌بقای دودمان امیرضامن بقای شهرت اوست .

با اینهمه ، آئینه‌ای که نویسنده به فروتنی دربرابر خوانندگانش می‌نهد،تقریباً به خلاف‌خواست خوداو، آئینه‌ای‌سحر آمیزاست:مجذوب و رسوا می کند . هرچندکمال‌کوشش به عمل آمده است که چیزی جز تصویری‌تملق‌آمیز،براساس‌تبانی مشترك،به‌آنان عرضه نشود (تصویری که بیشتر ذهنی است تا عینی، بیشتر درونی‌است تابیرونی)،بااینهمه‌این تصویر،اثری‌است هنری، یعنی مبنایش‌برآزادی نویسنده‌است و دعوتی است ازآزادی خواننده. چونکه زیباست سرد و بیروح است ، «فاصلهٔ استحسانی[2]» آنرا از دسترس بینندگان به دور می کند. از آن نمی توان لذت برد، درآن‌نمی‌توان‌گرمای راحت‌بخشی یافت، فاقدگذشتی‌پنهانی است؛ هرچندکه تاروپودش ازتکرار مکررات واندیشه‌های عام زمان و

۱ ـ لابرویر درکتاب «سجایا» جملهٔ معروفی داردکه غالباً به آن استناد می‌کنند: « همه‌چیز گفته شده‌است ودراین مدت بیش از هفت‌هزار سالی که آدمیان هستند و می‌اندیشند ما بسیار دیر آمده‌ایم . » و آندره ژید در جواب او به‌طنز می‌گوید: « همه‌چیز گفته شده است، اما چون هیچکس گوش نمی‌دهد باید همیشه ازنو آغازکرد . »

۲ ـ Recul esthétique ـ و برای درك معنای آن رجوع شود به صفحهٔ ۷۷ .

از خودشیرینی‌ها و خوشگوئی‌های نجواگرانه‌ای که مردم یك دوره را همچون بندناف به‌یکدیگر پیوند می‌دهد بافته شده‌است، لیکن اتکای آن برنوعی آزادی است و از اینجهت‌واجد عینیت‌وواقع‌نگری‌دیگری‌است. این‌همان تصویر«خویشتن» است که‌گروه نخبگان در آئینه می‌بینند، اما خویشتنی که اگرباخودبی‌اندازه سخت‌می‌گرفتندمی‌توانستند ببینند. این گروه براثرنگاه «دیگری» به صورت شیئی[1] در نیامده است، زیرادهقان و پیشه‌ور هیچکدام هنوز برای اوجنبهٔ «دیگری» ندارند، و عمل نمایش انعکاسی که مشخص هنرقرن هفدهم‌است‌فعل وانفعالی است‌کاملادرونی: فقط‌کوشش هر کس را برای بهتر دیدن خودبه نهایت می‌رساند؛ نوعی «می‌اندیشم[2]» دائمی است. مسلماً مسئلهٔ بیکارگی، ظلم، طفیلی‌گری را مطرح نمی‌کند؛ زیراکه این جنبه‌های طبقهٔ حاکم جز برای نگرندگانی که‌بیرون از آن طبقه قرار دارند آشکار نمی‌شود؛ از اینرو تصویری که بسوی اوبرمی‌گردانند تصویری است‌کاملا مبتنی برروانشناسی.

اما رفتارهای غیرارادی همینکه‌به مرحلهٔ انعکاسی برسند بیگناهی وعذر بی‌واسطگی خودرا ازدست می‌دهند: یا باید مسئولیت آنها را به گردن‌گرفت‌یادگرگونشان‌کرد. گرچه دنیائی که‌به خواننده‌عرضه‌می‌شود دنیای ادب وتشریفات است، اما خواننده اینك ازاین دنیا سربرمی‌کشد

---

۱ ـ غرض همان «شیئی مدرك» (objet) است. برای توضیح بیشتر دربارهٔ «نگاه دیگری» رجوع شود به مقدمهٔ کتاب.

۲ ـ Cogito ـ اشاره به‌جملهٔ معروف‌دکارت: «می‌اندیشم،پس‌هستم.» سارتر معتقد است که آغاز خودآگاهی و درون‌گرائی بشر از همین لحظه است، لحظه‌ای‌که می‌اندیشد و به‌هستی خود پی می‌برد ومی‌بیند که از «خود» گریزنمی‌تواند، واین تنها حقیقت‌«مطلق» است (حقیقت‌مطلق شعورکه‌خویشتن را بی‌واسطه درك‌می‌کند) وبیرون‌ازآن‌هرچه‌هست‌فقط «محتمل» است. (رجوع شود به «اگزیستانسیالیسم واصالت بشر»، ص ۵۶ ـ ۵۴)

و فراتر می‌رود، زیرا به‌شناختن آن و بازشناختن خوددر آن دعوت می‌شود. دراین معنی حق با راسین است که درمقدمهٔ نمایشنامهٔ «فدر» می‌گوید: «دراینجا عواطف و شهوات فقط از آن جهت نمایش داده می‌شوندتا نشان دهندهٔ همهٔ آشوبهائی باشند که به‌وجود آورده‌اند.» به‌شرط آنکه از این جمله به هیچوجه این معنی مستفاد نشود که قصد راسین مصرحاً آن‌بوده است که وحشت از عشق را القا کند. اما تصویر کردن شهوات یعنی فراتر رفتن از آنها، یعنی پیراسته شدن از آنها. تصادفی نیست که، قریب به این زمان، فلاسفه راه معالجهٔ شهوات را شناختن آنها می‌دانستند.

وچون کاربرد آزادی دربرابر شهوات راکه مبتنی بر تفکر انعکاسی باشد معمولا بالفظ اخلاق می آرایند، باید اذعان کرد که هنر قرن هفدهم به حد اعلی اخلاقی است. نه‌بدان معنی که قصد آشکارش تعلیم فضیلت باشد یا ازنیات نیکی که ادبیات بدرا بوجود می‌آورند[1] مسموم شده‌باشد، بلکه فقط بدین معنی که چون تصویر خواننده راآرام وبیصدا به اوعرضه می‌کند آنرا برای وی تحمل ناپذیر می‌سازد.

می‌گوئیم هنر قرن هفدهم اخلاقی است. این گفته هم متضمن تعریفی‌است وهم متضمن محدودیتی: این هنر جز به‌اخلاق نمی‌پردازد. اگر پیشنهادش به انسان اینست که نفسانیات راتاحد اخلاقیات عروج دهد بدان سبب‌است که مسائل مذهبی ومتافیزیکی وسیاسی واجتماعی راحل شده می‌انگارد؛ اما تأثیر عملش بدین مناسبت اصالت خود را ازدست نمی‌دهد. چون این هنر بشر کلی وجهانی را با بشر جزئی و منفردی که

۱ــ اشاره به‌جملهٔ معروف آندره‌ژید که در فصل‌دوم (صفحه۹۳) نیز بدان اشارتی رفت : «همیشه با احساسات نیك است که ادبیات بدرا به وجود می‌آورند.» این سخن که موردسوءاستفادهٔ فراوان کسانی قرار گرفته است که می‌خواهند مسئولیت را لوث کنند در سطور آینده بطور مشروح‌تر بررسی خواهد شد.

صاحب قدرت وحکومت است خلط می کند، لذا کوشش خودرا در راه رهائی هیچیك از دسته‌های مشخص سمکشان به کار نمی‌اندازد؛ بااینهمه هرچندنویسنده درطبقهٔ سمگر بکلی مستحیل شده‌است لیکن به‌هیچوجه شریك جرم وهمدست آن نیست. اثراو، بی‌گمان، آزادی بخش است، زیرا نتیجهٔ کار او، در درون طبقهٔ ستمگر، رهائی بشر ازخویشتن است.

* * *

تااینجا موردی را درنظرگرفتیم که در آن خوانندهٔ بالقوه یا هیچ است یادرحکم‌هیچ ونیزهیچ ستیزه وتعارضی موجب ازهم‌گسیختگی و سرگشتگی خوانندهٔ بالفعل نمی‌شود. دیدیم که درچنین موردی نویسنده می‌تواندبا وجدانی آسوده‌ایدئولوژی رایج‌دوران خودراپذیرد ودعوت به آزادی را در چارچوب همین ایدئولوژی تحقق بخشد. اگر ناگهان خوانندهٔ بالقوه سربرآوردیااگرخوانندگان بالفعل به‌گروههای متخاصم تجزیه شوند، آنگاه همه چیزتغییرمی کند. اکنون باید درنظربگیریم که هرگاه‌نویسنده‌به جائی برسد که‌ایدئولوژی طبقات حاکم رانپذیرد برسر ادبیات‌چه خواهدآمد.

قرن هیجدهم عصرنیکبختی(وازاین‌نظر منحصربه فرد درتاریخ) و بهشت نویسندگان فرانسه است، بهشتی که بزودی «بهشت‌گمشده[۱]» خواهد شد. وضع اجتماعی نویسندگان هنوز تغییری نکرده است: به استثنای معدودی همه‌ازطبقهٔ بورژوازی برخاسته‌اند و صلهٔ بزرگان آنان را ازطبقهٔ خودبه‌درآورده‌است. دایرهٔ خوانندگان‌بالفعل‌بطور محسوس گسترش یافته است، زیراکه مردم بورژوا شروع به خواندن کرده‌اند، اما

۱ـ اشاره به منظومهٔ «بهشت گمشده» اثر **میلتون** شاعر انگلیسی.

طبقات«فرودست»همچنان‌از وجودنویسندگان‌بی‌خبرند واگر نویسندگان این‌عصربیش‌از لابرویر و فنلون[۱] ازاین‌طبقات سخن‌می‌گویند هیچگاه روی سخنشان،حتی درذهن،باآنهانیست.بااینهمه، براثر دگرگونی‌عظیم و عمیقی، خوانندگان به دوگروه منقسم شده‌اند و اینك نویسندگان باید جوابگوی تقاضاهای متناقض باشند؛ وهمین است آن فشار و«انقباضی» که‌از آغاز مشخص موقعیت آنان است .

این فشار وانقباض به‌نحوبسیار خاصی تجلی می‌کند . در واقع طبقهٔ حاکم از ایدئولوژی خود سلب اعتمادکرده ووضع دفاعی‌به‌خود گرفته است؛حتی‌المقدورمی‌کوشدتاشیوع افکارجدید را به‌تعویق‌افکند، اما نمی‌تواندکاری‌کندکه این افکاردروجودخود اورسوخ نیابد.فهمیده است‌که اصول مذهبی و سیاسی‌اش بهترین ابزار است برای استقرار و تثبیت قدرتش ، اما عیناً به‌همین سبب‌که دراین اصول جزبه‌عنوان‌ابزار نمی‌نگرد دیگر به‌آنها اعتقادکامل ندارد . « حقیقت عملی و مصلحتی»[۲] جایگزین«حقیقت‌شهودی‌و تأییدی»[۳]شده‌است.گرچه‌نظارت‌وممنوعیت‌ها آشکارتر است لیکن اینها سرپوشی است بر ضعفی پنهانی و بروقاحتی ناشی از نومیدی . دیگر از «کشیش روشنفکر» اثری نیست ؛ ادبیات کلیسائی دفاعیهٔ بیهوده‌ایست از اصول مسیحیت ، مشت بسته‌ای است حاوی‌مقداری‌آیه‌های فرار؛ دفاعیه‌ای‌است‌برضدآزادی، خطاب به‌حس احترام وترس ومنفعت طلبی مردم و، چون دیگر دعوتی‌آزادازمردمانی آزاد نیست، ادبیات هم نیست .

۱ــ Fénelon ــ نویسنده وکشیش فرانسوی ، مربی پسر لوئی‌چهاردهم ومصنف‌کتاب «تلماك» (۱۷۱۵ - ۱۶۵۱)

۲ــ Vérité pragmatique

۳ــ Vérité révélée

نخبگان سرگردان به نویسندهٔ حقیقی رومی‌آورند و از او طلب محال می‌کنند : اینکه درسختگیری (اگرمیل انتقادازآنان‌را دارد)مدارا نکند، اما دست کم اندکی هوای آزاد درایدئولوژی پژمرده ورنگ‌رفتهٔ آنان بدمد، قوهٔ تعقل خوانندگانش را مخاطب قرار دهد وآنرا متقاعد سازد تاآیه‌هائی‌راکه به‌مرورایام‌غیرعقلانی شده‌اند بپذیرد.خلاصه آنکه عامل تبلیغات شود و در عین حال نویسنده بماند . اما نخبگان بازی بازنده‌ای می‌کنند: چون‌اصول‌معتقداتشان دیگرازقطعیات بیواسطه‌وبیان ناشده نیست وباید آنها را به‌نویسنده «پیشنهاد» کنند تا نویسنده دفاع از آنها را برعهده بگیرد، چون دیگر مسئله عبارت از نجات اصول برای خود اصول نیست بلکه برای حفظ‌نظم‌موجود است،درنتیجه‌براثرهمان کوششی که برای استقرار مجدد آنها به‌کار می‌برند اعتبار آنها را نفی می‌کنند. نویسنده‌ای که رضامی‌دهدکه‌این‌ایدئولوژی متزلزل‌را مستحکم کند، دست کم اینست که به‌این‌کار «رضا می‌دهد»،واین وابستگی‌ارادی به‌اصولی‌که سابقاً، بی‌آنکه‌کسی متوجه باشد، برادهان حکم‌می‌راندند اینك موجب رهائی نویسنده ازآنها می‌شود؛ نویسنده ازحد آنها فراتر می‌رود و، به‌خلاف خواست خود، درتنهائی ودر آزادی سربرمی‌آورد.

از طرف دیگر ، طبقهٔ بورژوازی‌که در اصطلاح مارکسیستی «طبقهٔ بالارونده» است می‌کوشد تاخود را از این ایدئولوژی‌که به او تحمیل شده است برهاند وهم درعین حال ایدئولوژی دیگری بنانهد که خاص او باشد . و اما این «طبقهٔ بالارونده» که بزودی شرکت در امور مملکتی را مطالبه خواهدکرد فعلاً فقط از نظر سیاسی مورد ظلم وفشار است. دربرابراشراف ورشکسته، می‌کوشد تاآرام‌آرام برتری‌اقتصادی به‌دست آورد؛ واینك صاحب پول وفرهنگ وفراغت است. بدینگونه، برای نخستین بار طبقه‌ای محروم به عنوان خواننده در برابر نویسنده

جلوه‌گر می‌شود.

اما وضع ازاین‌هم مساعدتراست: زیرا این طبقه که بیدارمی‌شود و کتاب می‌خواند ومی کوشد تابیندیشد موجد حزب انقلابی متشکلی نیست تاایدئولوژی خاص خود را تراوش کند همچنانکه کلیسا درقرون وسطی ایدئولوژی‌خاص‌خود راتراوش می کرد. نویسنده هنوز(چنانکه خواهیم دید که بعداً چنین خواهد شد) میان ایدئولوژی روبه‌زوال طبقهٔ «پائین رونده» وایدئولوژی متقن طبقهٔ «بالارونده» به‌تنگنانیفتاده است. بورژوازی آرزوی دانائی وبینائی دارد؛ بطور مبهم احساس می کند که اندیشه‌اش«باخودبیگانه»است‌ومی‌خواهد که‌دربارهٔ‌خویش آگاهی‌حاصل کند. البته درمیان این طبقه آثاری از سازمانهای متشکل می‌توان سراغ کرد، مثلا: انجمن‌های ماتریالیستی، محافل روشنفکری، فراماسونری. اما اینها خصوصاً مجامع تحقیق وتجسس‌اندکه بیش ازآنچه بخواهند تا اندیشه‌هائی به‌وجود آورند منتظرند تا اندیشه‌ها به‌آنها عرضه شود. البته می‌توان‌گسترش شیوه‌ای از نگارش، نگارشی عامیانه وخودرو، را دید: شبنامه‌های مخفی وبی‌امضاء. اما این ادبیات غیرحرفه‌ای بیش از آنچه بانویسندهٔ حرفه‌ای همچشمی‌کند، به‌عکس، بااطلاعاتی که‌دربارهٔ آرزوهای نامشخص و آشفتهٔ جامعه به‌او می‌دهد او را برمی‌انگیزد وبه پیش می‌راند.

بدینگونه، دربرابر خوانندگانی نیمه متخصص که هنوز خود را به‌دشواری برسرپاداشته‌اند وماننذگذشته‌ازمیان درباریان وقشرهای‌بالای جامعه برخاسته‌اند، طبقهٔ بورژوازی طرحی ابتدائی از خوانندگان به‌انبوه[1]عرضه می کند: این‌گروه نسبت به‌ادبیات، درحال تسلیم‌وانفعال

۱ـ «به‌انبوه» در ترجمهٔ de masse یعنی شامل گروه کثیر (یا تودهٔ) مردم.

نسبی است، زیرا که دست درکارنویسندگی ندارد ودربارهٔ سبک نگارش وانواع ادبی صاحب عقایدی از پیش ساخته نیست ودرهمه چیز، اعم از صورت ومعنی، چشم به نبوغ نویسنده دوخته است.

نویسنده که به این هردوسو کشیده می‌شود خود را میان دوگروه خوانندهٔ متخاصم (وتقریباً داور اختلافات آنان) می‌بیند. نویسنده دیگر کشیش قرون‌وسطی نیست؛ تنها طبقهٔ حاکم زندگی اورا تأمین نمی‌کند: درست است که این طبقه هنوز به‌او جیره و مواجب می‌دهد، اما طبقهٔ بورژوازی کتابهای اورا می‌خرد، ونویسنده از هردوطرف مزد می‌برد. پدرش بورژوا بوده است وپسرش بورژوا خواهد شد. پس ممکن است کسی نتیجه بگیرد که نویسنده، بورژوائی است بختیارتر از دیگران اما به‌همانگونه ستمدیده، که براثرفشارعوامل ومقتضیات تاریخی به‌شناسائی وضع خود نائل شده است، یعنی خلاصه آئینه‌ای است داخلی که طبقهٔ بورژوازی خود را به‌تمامی در آن می‌بیند ونسبت به‌خود وبه‌خواسته‌های خود وقوف می‌یابد. اما این نظری است سطحی: این نکته به درستی خاطرنشان نشده است که هیچیک از طبقات اجتماع نمی‌تواند به «شعور طبقاتی»[۱] برسد مگراینکه خود را هم از داخل وهم ازخارج ببیند، یا به عبارت دیگر: ازهمکاری عوامل بیرونی بهره‌مندشود؛ واین کارروشنفکران است که همیشه از طبقهٔ خود بیرون می‌افتند.

واتفاقاً خصوصیت اصلی نویسندهٔ قرن هیجدهم بیرون بودن از طبقهٔ خویش است، هم به‌صورت عینی وهم به‌صورت ذهنی. گرچه هنوز خاطرهٔ علقه‌های بورژوائی خود را باخود دارد، لیکن صلهٔ بزرگان اورا از محیطش به در آورده است: دیگر باعموزادهٔ خود که وکیل دعاوی است وبابرادرخود که کشیش ده است احساس همبستگی ملموس نمی‌کند،

۱ــ Conscience de classe

زیرا امتیازاتی دارد که آنان ندارند. اطوار و حرکات خود و حتی ظرافت سبك نگارش خود را از دربار و از محیط اشراف اقتباس می کند. شهرت و افتخار، که عزیزترین امید او و تثبیت حق و مرتبهٔ اوست ، در نظر او به صورت تصوری لغزان و متضاد درآمده است: اندیشهٔ نوخاسته‌ای دربارهٔ شهرت و افتخار پا گرفته است دایر بر اینکه پاداش راستین برای نویسنده آنست که فلان طبیب گمنام ده یا بهمان وکیل بی‌موکل شهر کتاب‌های او را حریصانه، و تقریباً درخفا، بخوانند.

اما حق شناسی مبهم این خوانندگانی که نویسنده به خوبی آنان را نمی‌شناسد فقط نیمی از وجود او را ارضا می کند، چرا که برادران مهترش، براساس اسالیب کهن ، برداشت دیگری از شهرت و نام آوری به‌او داده‌اند: به‌موجب این برداشت، فقط شخص پادشاه باید به‌نبوغ او صحه گذارد . نشان آشکار کامیابی آنست که کاترین[1] یا فردریك[2] او را به‌سفرهٔ خود بخوانند ؛ پاداشهائی که به‌او می‌دهند و مناصبی که از بالا به او می‌بخشند هنوز جنبهٔ غیرشخصی و رسمی جوایز و نشان‌های افتخاری را که جوامع جمهوری امروز عطا می کنند ندارد: این پاداش‌ها و مناصب حالت تقریباً «خانخانی»[3] روابط فرد بافرد را حفظ کرده است. و انگهی مخصوصاً نویسنده که مصرف کنندهٔ دائمی درجامعهٔ تولید کنندگان و طفیلی طبقهٔ طفیلی است باپول همانگونه عمل می کند که هرطفیلی دیگری :

۱ـ منظور کاترین دوم ملقب به کبیر ، ملکهٔ روسیه است که دربارش محل آمدوشد فیلسوفان ودانشمندان و نویسندگان بود و به‌فرانسویان ارادتی خاص می‌ورزید (۱۷۹۶ ـ ۱۷۲۹) .

۲ـ فردریك دوم امپراتور پروس، که حامی ومشوق ولتر و بسیاری دیگر از نویسندگان ودانشمندان فرانسوی بود و حتی خاطراتش را بهزبان فرانسه می نوشت (۱۷۸۶ ـ ۱۷۱۲).

۳ـ Féodal

آنرا «کسب» نمی کند (زیرا وجه مشترکی میان کار و مزد او نیست)، بلکه فقط آنرا «خرج» می کند. پس اگر فقیر هم باشد در تجمل زندگی می کند. برای او همه چیز تجمل است، حتی و خصوصاً نوشته‌هایش. با اینهمه، تا درون اطاق سلطان نیز، قدرت خشن و عامیانگی نیرومندی از خود بروز می‌دهد: دیدرو [۱] در گرما گرم مباحثه‌ای فلسفی رانهای ملکهٔ روسیه را تا حد سیاه شدن نیشگان می گرفت. وانگهی، اگر پایش را زیاده از گلیم خود دراز کند همیشه می توان به او فهماند که «قلمزن» و محرری بیش نیست: زندگی ولتر از چوب خوردن در ملاء عام و زندان کشیدن و به لندن گریختن گرفته تا تحمل توهین‌های شاه پروس، مجموعه‌ای است از پیروزی و سرشکستگی [۲]. نویسنده گاهی مشمول لطف زودگذر فلان خانم مارکیز هم قرار می گیرد، اما با کلفت او یا با دختر بنا ازدواج می کند.

۱ - Diderot فیلسوف ومتفکر و نویسندهٔ فرانسوی در قرن هیجدهم، پایه گذار ورهبر «دائرة‌المعارف»، صاحب چندرمان، منتقدهنر، صاحبنظر در تئاتر (۱۷۸۴ - ۱۷۱۳).

۲ - ولتر در جوانی اشعاری درهجو بزرگان مملکت سرود و بدین جرم چندهفته‌ای درزندان «باستیل» بسر برد، سپس با دوك «دوآن Rohan» درافتاد و به دستور او در ملاء عام کتك خورد و دوباره بزندان افتاد واز آنجا آزاد نشد مگر به شرطی که درفرانسه نماند؛ پس دوسال درانگلستان گذراند و کتابی برضد فرانسه نوشت که چندسال بعد با نام مستعار به چاپ رسید، ولی نسخ آن بحکم دژخیمان دولتی سوخته شد و ولتر صلاح دید که باز ازفرانسه بگریزد و پانزده سال در مرز آلمان، درخانهٔ یکی اززنان مروج ادب، زیست و پس از مرگ آن زن دعوت‌های مکرر فردریك دوم را اجابت کرد و به برلین رفت و مشاور ومعلم شاه پروس شد؛ اما چندان طول نکشید که روابط آنان به هم خورد و ولتر برلین را ترك گفت ودر مرز سوئیس وفرانسه اقامت گزید تا هنگام خطر به یکی ازاین دوسرزمین پناه برد؛ قریب سی سال در آنجا ماند و در این مدت کتابهایش را می نوشت ونامه‌هائی به سرتاسر اروپا می فرستاد و خشم شاهان مستبد را برمی انگیخت.

بدینگونه، وجدان نویسنده، همچنانکه وجدان خوانندگانش،از دوسو کشیده وگسیخته شده است. اما ازاین بابت رنجی نمی‌برد؛ حتی ازاین تناقض ذاتی احساس فخروغروروهم می‌کند: می‌پندارد که باهیچکس عهد وپیمانی نبسته است ومی‌تواند دوست ودشمن خودرا خودانتخاب کند وکافی است که قلم بردارد تاخود را از قید عوامل محیط و ملت و طبقه نجات بخشد. بال می‌گسترد، پرواز می‌کند ، اندیشهٔ ناب است و نگاه ناب. نوشتن را انتخاب می‌کند تاحق خروج ازطبقهٔ‌خودرابطلبد؛ مسئولیت این‌خروج‌رابه‌گردن‌می‌گیرد وآنرا به‌صورت «تنهائی هنرمند» درمی‌آورد؛ بزرگان را از بیرون باچشم بورژواها می‌نگرد وبورژواها را از بیرون باچشم اشراف، وشریك جرم هردوطبقه می‌شود تاجائی که بتواند آنها را از درون نیزبشناسد.

ادبیات که تااین‌زمان‌وظیفهٔ‌محافظه‌کاری وتهذیب اخلاق‌جامعه‌ای متشکل وبسامان را برعهده داشت همان دم دروجود نویسنده وبه‌برکت وجود نویسنده‌براستقلال‌خود، آگاهی می‌یابد. ادبیات که به‌یمن‌تصادفی مساعد میان آرزوهای آشفته وپراکنده‌ای ازیك سوواید‌ئولوژی ویران و روبه‌زوالی از سوی دیگر قرارگرفته است (همچنانکه نویسنده میان بورژوازی وکلیسا ودربار) ناگهان استقلال خود را اعلام می‌دارد : از این پس اندیشه‌های عام ومبتذل اجتماع را منعکس نخواهدکرد ، چرا که خود را با«روح اندیشمند»یکی‌می‌داند، یعنی بانیروی پایندهٔ‌پروردن وسنجیدن افکار.

البته این دست یابی ادبیات برخود امری است انتزاعی و کاملا صوری ، زیراکه آثار ادبی این عصر زبان حال هیچ طبقهٔ مشخصی نیست ؛ وحتی ، چون نویسندگان رفته رفته هرگونه همبستگی عمیقی‌را بامحیطی که‌از آن برخاسته‌اندو نیز بامحیطی که آنان‌رادرخودپذیرفته‌است

طرد می‌کنند، ادبیات با «نفی» مشتبه می‌شود، یعنی باشك و امتناع و انتقاد و انکار. اما ادبیات، با همین کار، در برابر روحانیت ریشه بستهٔ کلیسا، حقوق روحانیت تازه‌ای را که درجنبش وجوشش است وضع می‌کند، و این روحانیت باهیچ ایدئولوژی دیگری خلط نمی‌شود و به‌عنوان نیروئی تجلی می‌کند که پیوسته می‌خواهد از حد «دریافت‌های بیواسطهٔ ذهن[1]»، به‌هرصورت که باشد، فراتر برود.

هنگامی که ادبیات، در پناه دستگاه سلطنت بسیار مسیحی، از سرمشق‌های اعجاب‌انگیز تقلید می‌کرد، سودای حقیقت آزارش نمی‌داد، زیرا که حقیقت چیزی جز خاصیت بسیارخام وبسیارمحسوس ایدئولوژی غذا دهندهٔ او نبود: «حقیقی بودن» یا «بودن» هردو از نظر شرایع کلیسا کاملا یکی بود وحقیقتی خارج از آن نظام فکری درفهم نمی‌گنجید. اما اینك که روحانیت به‌صورت چنین جنبش انتزاعی در آمده است که از میان همهٔ ایدئولوژیها عبور می‌کند وسپس آنها را چون پوسته‌هائی میان تهی پشت سرخود روی جاده می‌گذاردومی‌گذرد، حقیقت نیز به‌نوبهٔ خود از هر فلسفهٔ عینی و مشخصی جدا می‌شود و در استقلال انتزاعی خود نمودار می‌گردد. همین حقیقت است که اندیشهٔ تنظیم کنندهٔ ادبیات وحد نهائی نهضت انتقادی می‌شود.

روحانیت، ادبیات، حقیقت: این سه‌مفهوم درآن جنبش انتزاعی ومنفی نیل به‌خودآگاهی به‌هم وابسته‌اند. ابزارکار آنها تجزیه وتحلیل است، یعنی روشی منفی وانتقادی که همواره مصالح عینی را به‌عناصر انتزاعی تجزیه می‌کند ورویدادهای تاریخ رابه‌صورت ترکیبی‌ازمفاهیم

۱ـ le donné ـ دریافتها یا معلومات بیواسطه‌ای که مستقیماً به ذهن می‌رسد. (درمقابل معلوماتی که بادخالت ذهن یا به‌مددمعلومات دیگر «پرورده» می‌شود.)

کلی درمی‌آورد. فلان جوان راه نوشتن را اختیار می‌کند تا از جور و ستمی که موجب رنج اوست و از همبستگی و تعاونی که باعث ننگ اوست رهائی جوید. با نخستین کلماتی که بر کاغذ نقش می‌کند می‌پندارد که از محیط و طبقهٔ اجتماعی خود و از همهٔ محیط‌ها و همهٔ طبقه‌های اجتماعی رهائی یافته و موقعیت تاریخی خود را تنها با همین شناسائی انعکاسی و انتقادی درهم شکسته است: بیرون از معرکه و مشغلهٔ این بورژواها و این اشرافی که بر اثر پیش داوری‌ها و تعصباتشان در عصر معینی محبوس و محدود شده‌اند، همینکه قلم به‌دست می‌گیرد وجود خویش را به‌عنوان استشعاری بی‌زمان و بی‌مکان کشف می‌کند، یعنی خلاصه خود را چون «انسان کلی و جهانی» می‌بیند. و ادبیات، که او را رهائی می‌دهد، کار انتزاعی و نیروی «ماقبل تجربی» طبیعت بشری است، جنبشی است که بشر به‌مدد آن هرلحظه خود را از قید تاریخ آزاد می‌کند. سخن کوتاه، ادبیات تمرین آزادی است.

درقرن هفدهم کسی که نوشتن را برمی‌گزید حرفهٔ معینی را پیشهٔ خود می‌کرد که دستور العمل‌هائی و قواعد و آدابی و (در سلسله مراتب مشاغل) مقامی مخصوص به خود داشت. اما درقرن هیجدهم قالب‌ها شکسته‌اند، همه چیز را باید از نو ساخت، آثار ذوقی به‌جای آنکه با کامیابی بیشتر یا کمتر و برطبق اصول مستقر پرداخته شوند هریك ابداعی خاص است و به‌منزلهٔ تعیین تکلیفی است که نویسنده در بارهٔ ماهیت و ارزش و اهمیت ادبیات صادرمی‌کند. هراثری قواعد خاص خودرا با خود می‌آورد و نیز اصولی را که این اثر ادبی باید برحسب آنها ارزیابی و داوری شود. هراثری عزم دارد که ادبیات‌را به‌تمامی ملتزم کند و راههای تازه‌ای به‌روی آن بگشاید. تصادفی نیست که بدترین آثار آن عصر آنهائی است که بیشتر از بقیه دم از سنت‌های قرن پیشین می‌زند. مثلا

تراژدی وحماسه میوه‌های خوشگوار جامعه‌ای متشکل وبسامان بودند، اما دراجتماعی از هم‌گسیخته اگرهم دوام بیاورند در حکم بازمانده و «تضمین» و«استقبال» ازگذشتگان‌اند.[۱]

آنچه نویسندهٔ قرن هیجدهم باهمتی خستگی‌ناپذیر درآثار خود مطالبه می‌کند احقاق این حق است که تعقلی ضدتاریخی دربرابرتاریخ به کار برد و، در این معنی، کاری که می‌کند فقط بیان خواست‌ها و الزامات اساسی ادبیات انتزاعی است. پروای آن نداردکه آگاهی روشن‌تری دربارهٔ طبقهٔ اجتماعی‌خوانندگان‌خودبدیشان بدهد. به‌عکس، دعوت مبرم او از خوانندگان بورژوا آنست‌که سرشکستگی‌ها، پیش داوری‌ها، ترس‌ها را فراموش کنند، و دعوت او از خوانندگان شریف‌زاده آنست‌که ازغرورطبقاتی وازامتیازات خود دست بردارند. حال‌که او نویسندهٔ کلی وجهانی شده است پس ناچار خوانندگانش هم بایدکلی وجهانی‌شوند، وازآزادی معاصرانش چیزی که می‌طلبد اینست که علایق تاریخی‌خودرا بگسلندتادرکلیت وعمومیت همپایهٔ اوشوند.

پس این معجز ازکجاست‌که درست در همان لحظه‌که آزادی انتزاعی را دربرابر ظلم عینی و «عقل» را دربرابر «تاریخ» علم می‌کند بازهم در مسیررشد وتکامل تاریخ قدم برمی‌دارد؟ نخست سبب آنست که طبقهٔ بورژوازی ازطریق حیله‌ای که‌خاص اوست (ودرسالهای ۱۸۳۰ و۱۸۴۸ نیزآنرا به‌کار خواهد برد)، در آستانهٔ‌کسب قدرت، باطبقات محروم وستمدیدهٔ اجتماع که هنوز قادر به‌مطالبهٔ قدرت نیستند متحد و شریك شده است.وچون رشته‌هائی که بتواندگروههای اجتماعی تابدین حدمتفاوت را به‌یکدیگر بپیوندد ناچاربسیارکلی وبسیار انتزاعی‌است،

۱ـ فی‌المثل، ولتر چند تراژدی وحماسه نوشته است که‌هیچکدام‌هیچ ارزشی ندارند.

بنابراین طبقهٔ بورژوازی چندان در آرزوی آگاهی یافتن از خویش نیست (زیرا که این آگاهی اورا دربرابر پیشه‌وران ودهقانان قرار خواهدداد) وبیشتر در پی آنست که حق رهبری نیروهای مخالف حکومت را برای خود به‌رسمیت بشناساند، ازآنروکه این طبقه وضع مناسب‌تری داردتا خواست‌های طبیعت بشر کلی را به‌اطلاع قدرت‌های مستقر برساند . از سوی دیگر، انقلابی که‌درشرف تکوین است[۱]، انقلابی سیاسی است؛ نه‌ایدئولوژی‌انقلابی‌وجود دارد ونه‌حزب‌متشکل؛ بورژوازی‌می‌خواهد که داناثی‌وبینائی یابد، می‌خواهد که هرچه زودتر طومار آن ایدئولوژی که درطی قرن‌های متمادی اورا تحمیق کرده و باخود بیگانه ساخته بود برچیده شود: بعداً فرصت خواهد یافت که ایدئولوژی دیگری جانشین آن کند. فعلا طالب آزادی‌عقیده است(به‌عنوان‌پله‌ای برای صعود به قدرت سیاسی) .

ازاین زمان است که نویسنده چون آزادی اندیشه و آزادی بیان اندیشه‌را برای خود و در مقام نویسنده‌مطالبه‌می کند ناچارخدمتگزار منافع طبقهٔ بورژوازی می‌شود. بیش ازاین چیزی از او نمی‌خواهند و بیش ازاین‌کاری ازاو برنمی‌آید.درزمانهای دیگر، چنانکه خواهیم‌دید، نویسنده می‌تواند آزادی قلم را باوجدانی ناآرام مطالبه‌کند ، می‌تواند دریابدکه طبقات محروم‌اساساً چیزدیگری غیرازاین‌آزادی می‌خواهند: آنگاه آزادی اندیشه ممکن است چون امتیازی خاص نمودکندودرنظر بعضی از اشخاص همچون وسیلهٔ اعمال فشار وزورجلوه نماید ودر آن حال خطر این هست که نویسنده‌نتواند درسنگرخود بماند وناچاربه‌ترك موضع‌خودشود. امادرآستانهٔ انقلاب کبیر، نویسنده ازاین‌طالع کم‌نظیر

۱ـ اشاره به « انقلاب کبیر فرانسه » که در سال ۱۷۸۹ روی داد و تقریباً تاسال ۱۷۹۹ (سال کودتای ناپلئون بناپارت) به درازا کشید.

بهره‌مند است که کافی‌است‌مدافع حرفهٔ خودباشد تاراهنمای خواست‌ها و آرزوهای طبقهٔ «بالارونده» شود .

نویسنده این را می‌داند . خود را راهنما وقائد روحـانی مردم می‌شمارد ، وتقبل خطر می کند . چون نخبگان صاحب قدرت ، باخشم روزافزونشان ، امروز الطاف خود را نثار او می کنند وفردا به‌زندانش می‌اندازند، نویسنده روی آرامش نمی‌بیند (همان بیمایگی مغرورانه‌ای که نویسندگان قرن پیش ازآن برخوردار بودند) . زندگی افتخارآمیز وپرنشیب و فراز او، باستیغ‌های آفتابی وسقوطهای سرسام‌انگیزش ، به زندگی ماجرا جویان میماند . چند شب پیش ، این کلمات را که بلزساندرارس[1] درسرفصل کتاب «عرق‌نیشکر»آورده‌است می‌خواندم: «تقدیم‌به‌جوانان امروز که ازادبیات خسته شده‌اند، تابه‌آنان ثابت‌کنم که رمان وداستان‌هم می‌تواندرحکم‌کاروعمل باشد»وباخود اندیشیدم که ما چقدر بدبخت ومقصریم زیرا امروز باید چیزی را برماثابت‌کنندکه در قرن هیجدهم‌ازبدیهیات بوده است .

درآن زمان ، اثرذوقی از دوجنبه به‌منزلهٔ عمل است: نخست از آنرو که اندیشه‌هائی به‌وجود می‌آورد که بعداً منشاء تحولات اجتماعی می‌شود وسپس از آنرو که زندگی صاحب اثر را به‌خطر می‌اندازد . و کتاب موردنظرهرچه باشد، این‌عمل همیشه به‌یک‌گونه تعریف‌می‌شود: این عملی است رهاننده.

البته در قرن هفدهم نیز ادبیات نوعی وظیفهٔ رهانندگی برعهده

۱ــ B. Cendrars شاعر وداستان‌نویس ومحقق وجهانگرد و ماجراجوی معاصرفرانسوی (اصلا سوئیسی)، سرایندهٔ منظومهٔ معروف «نثری برای‌راه‌آهن سرتاسری سیبری» ونویسندهٔ رمانهای «طلا» ، «مدح زندگی پرخطر» ، «مرد صاعقه زده» ، «موراواژین» ، «عرق نیشکر» (Rhum) و بسیاری دیگر (۱۸۸۷ – ۱۹۶۱).

داشت، اما پوشیده وتلویحی بود . در زمان اصحاب دائرة المعارف ، دیگر امر براین دایر نیست که عواطف وشهوات را بیرحمانه در پیش چشم شریف زاده منعکس کنند و بدینوسیله او را از شر آنها برهانند ، بلکه باید از راه قلم درکارهائی سیاسی بشر ، بهمفهوم اعم، مشارکت کرد. دعوتی که نویسندهازخوانندگان بورژوای خود می کند،چه بخواهند وچه نخواهند، دعوت به طغیان است؛ دعوتی که همزمان با آن از طبقهٔ حاکم می کند دعوت به روشن‌بینی است وبه بررسی انتقادی از خود و به‌ترك امتیازات خود. وضع ژان‌ژاك روسو در آن زمان کاملا به‌وضع ریچارد رایت دراین‌زمان‌می‌ماند[1] که‌درعین‌حال‌هم‌برای‌سیاهان‌روشنفکر می‌نویسد و هم برای سفیدان : روسو در برابر اشراف به عنوان گواه «شهادت» می‌دهد وهمزمان باآن‌ازبرادران عامی خود دعوت می کند که در بارهٔ خودآگاهی یابند. روسو و دیدرو و کندرسه[2] با نوشته های خود نه تنها تسخیر «باستیل» راکه ازمدتها پیش تدارك می‌دیدند عملی می کنند، بلکه مسبب وقوع «شب چهارم اوت» نیزمی‌شوند[3] .

وچون نویسنده بپندارد که رشته‌های پیوند خودرا با طبقهٔ اصل‌و نسبش گسسته است ، چون با خوانندگان خود ازبالا دربارهٔ طبیعت کلی بشری‌سخن‌بگوید، چنین گمان خواهدبرد که دعوتی که ازآنان می کند و سهمی که‌ازبدبختی‌های آنان‌می‌بردنتیجهٔ«بخشندگی»محض‌است. نوشتن یعنی بخشش کردن . از اینجاست که نویسنده آنچه را که در موقعیت

۱ــ رجوع شود بهصفحه‌های ۱۱۶ تا ۱۲۱ .

۲ــ Condorcet فیلسوف وریاضی‌دان و عالم اقتصاد و سیاستمدار انقلابی فرانسوی . در سال پنجم انقلاب به گناه اینکه «ژیروندن» است بازداشت شدو در زندان خودکشی کرد . (۱۷۹۴ ــ ۱۷۱۳)

۳ــ «شب چهارم اوت ۱۷۸۹»، شبی که درطی آن‌مجلس مؤسسان کلیهٔ حقوق وامتیازات اشراف وروحانیان را لغو کرد.

طفیلی‌گری او در جامعه‌ای زحمتکش پذیرفتنی نیست تقبل می‌کند و موجه می‌سازد. و نیز از همین جاست که به آن آزادی مطلق، به آن «عدم ضرورت[1]» که مشخص آفرینش ادبی است آگاهی می‌یابد. اما هر چند نویسنده پیوسته انسان کلی و جهانی را و حقوق مطلق طبیعت بشری را در مد نظر داشته باشد، نباید پنداشت که وجود چنان روشنفکری را که مورد وصف ژولین بندا است تجسم می‌دهد. زیرا، چون وضع او ذاتاً انتقادی است باید که چیزی برای انتقاد داشته باشد؛ و مواردی که در بدو امر آماج تیر انتقادات او قرار میگیرند عبارتند از نهادهای اجتماعی، خرافات، سنت‌ها، عملیات حکومت سنت پرست.

به‌عبارت دیگر چون دیوارهای «ابدیت» و «گذشته» که بنای اندیشهٔ قرن هفدهم را برپا می‌داشت شکاف برداشته است و فرو می‌ریزد، نویسنده بعد دیگری از «کون زمانی[2]» را به صورت خالص ادراك می کند و آن زمان حال است. همان زمان حالی که در قرون پیشین گاهی چون تجسم محسوس «ابدیت» تلقی می‌شد و گاهی چون تجلی منحط «عهد باستان». هنوز نویسنده از آینده جز تصوری آشفته ندارد، اما این ساعتی که هم اکنون در آن زیست می کند، این ساعتی که در حال گذشتن و رفتن است، می‌داند که آن یکتاست و متعلق به او ست و هیچ دست کم از باشکوه ترین ساعات عهد باستان ندارد، از آنرو که ساعات عهد باستان نیز مانند این ساعت در وقت خود زمان حال بوده‌اند: می‌داند که این تنها فرصت اوست و نباید بگذارد که از دست برود؛ به همین سبب است که مبارزه‌ای را که در پیش دارد

۱ــ Gratuité رجوع شود به صفحهٔ ۱۲۱، آنجا که **سارتر** می گوید: «آثار نویسنده بی‌موجب و غیرضرورى است، ...» الخ.

۲ــ برای درك مفهوم «کون زمانی» رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۳۲.

پیش از آنچه درحکم تدارك اجتماع آینده بداند همچون اقدامی کوتاه مدت وباتأثیری آنی تلقی می کند. همین فساد وضع اجتماعی فعلی را باید برملا کرد ـ ودرهمین ساعت ـ ، همین خرافهٔ حی وحاضر را بایدنابود کرد ـ و فوراً ـ ، همین بیداد مشخص رابایدچاره کرد ـ و آناً .

این حس پرشور اززمان حال باعث حفظ اواز ایدئالیسم و آرمان پرستی می‌شود: به تماشای تصورات جاوید «آزادی» و «برابری» بس نمی کند، بلکه برای نخستین‌بار پس از انقلاب مذهبی پرتستان (در قرن شانزدهم) نویسندگان در زندگی عامه پا بمیان می گذارند ، برضد فلان فرمان ظالمانه فریاد اعتراض برمی‌دارند ، در فلان محاکمه تجدید نظر می خواهند ، سخن کوتاه : تصمیم می گیرند که باید «نیروی شرعی» و روحانیت در کوچه ودربازار باشد، برسر گذر ودر دادگاه باشد، و دیگر امربراین دایرنباشد که مردم‌از «امورعرفی» روبرتابند، بلکه‌بایدهمواره به‌آن بازگشت کنند ودرهر مورد مشخصی ازحد آن فراتر بروند وآنرا پشت‌سر بگذارند .

بدینگونه نویسنده ، بر اثر دگرگونی وضع خوانندگان وبحران استشعار مردم‌اروپا، مجری وظیفهٔ‌تازه‌ای می‌شود. ادبیات را چون تمرین مداوم بخشندگی‌تلقی می کند. هنوز دربرابر نظارت تنگ مایه وسرسخت همگنانش سرتسلیم فرودمی آورد ، اما در طبقه‌ای پائین‌تر ازطبقهٔ خود انتظاری شکل‌نایافته و پرشور می‌بیند، خواهشی‌زنانه ومنفعل وجهت ناگرفته می‌بیند که او را ازقید این نظارت می‌رهاند. نویسنده روحانیت رااز جسم کلیسا به در آورده وراه خود را ازراه آن ایدئولوژی محتضر جدا ساخته‌است؛ کتابهایش دعوتی‌است آزادانه‌از آزادی‌خوانندگانش.

***

پیروزی سیاسی طبقهٔ بورژوازی، که آرزوی قلبی نویسندگان بود، وضع اینان را از سرتابن دگرگون می‌سازد و همه چیز حتی ماهیت ادبیات را از نو مطرح می کند و مورد تردید قرار می‌دهد. پنداری آنهمه تلاش نویسندگان بدین منظور بوده است که نابودی خودرا هرچه مسلم‌تر تدارک ببینند. نویسندگان با یکی کردن آرمان ادبیات و آرمان دموکراسی سیاسی، بی‌شك طبقهٔ بورژوازی را مدد کرده‌اند تا قدرت را به دست بگیرد، اما با همین کار، درصورت پیروزی، این خطر را هم برای خود خریده‌اند که شاهد نابودی مطلوب‌های خود بشوند، یعنی همان مضمون دائمی و تقریباً یگانهٔ نوشته‌هایشان. به‌عبارت موجزتر: هماهنگی معجزآسائی که خواست‌های مخصوص ادبیات را به‌خواست‌های طبقهٔ بورژوازی ستمدیده پیوند می‌داد به‌محض اینکه این خواست‌ها تحقق می‌یابند از هم می‌گسلد. تازمانی که هزاران هزار آدمی خشمگین بودند که چرا نمی‌توانند احساسات خود را بیان کنند، مطالبهٔ حق آزادی قلم و آزادی عقیده کاری دلکش و زیبا بود، اما به محض تحقق آزادی اندیشه و آزادی مذهب و تساوی حقوق سیاسی، دفاع از ادبیات به شکل یك بازی کاملا صوری درمی‌آید که دیگر برای کسی مفرح نیست؛ باید فکر دیگری کرد و چیز دیگری یافت.

واما درهمین زمان است که نویسندگان موقعیت ممتاز خود را از دست می‌دهند: منشاء آن موقعیت در شکافی بود که خوانندگان را به دو پاره می‌کرد و به دوسو می‌برد، واین کیفیت به نویسنده امکان می‌داد که «دودوزه» بازی کند. امااین دوپارگی ترمیم می‌شود ودو نیمه به هم جوش می‌خورد؛ طبقهٔ بورژوازی اشراف را درخود تحلیل برده است (یاچیزی نمانده است که تحلیل ببرد). اینك نویسندگان باید تقاضاهای خوانندگانی یکرنگ ویکپارچه را برآورند. همهٔ امید آنان به خروج ازطبقهٔ اصل و نسب خود به‌باد می‌رود. نویسندگان، که ازپدرومادری بورژوا زاده‌اند

و آثارشان‌را مردم بورژوامی‌خرند ومردم بورژوا می‌خوانند ، ناچار باید بورژوا بمانند . بورژوازی گرداگرد آنان را می‌گیرد و درهای خود را چون زندان ازهمه سو به روی آنان می‌بندد . نویسندگان از آن طبقهٔ طفیلی ودیوانه‌ای‌که ، به انگیزهٔ بلهوسی وتفنن ، معاش آنان را می‌داد و آنان بی‌دریغ تیشه به ریشه‌اش می‌زدند ، از آن بازی دو دوزه‌ای که می‌کردند ، حسرت جگرسوزی بردل دارندکه یك قرن طول خواهد کشید تا ازآن شفا یابند ؛ چنین‌گمان می برندکه همای بخت خود را به دست خود سربریده‌اند . بورژوازی شکل‌های تازه‌ای برای‌اعمال فشار و زور باب می کند ؛بااینحال بورژوازی طبقه‌ای‌طفیلی‌نیست .البته‌ابزار وادوات‌کاررا به تملك اختصاصی خود درآورده است ، اما برای ادارهٔ سازمان تولیدات وبرای‌توزیع محصولات مهارت بسیار دارد ومراقبت کامل می‌کند . اثرادبی را آفرینشی بی‌موجب و بی‌غرض نمی‌شمارد ، بلکه‌آنرا چون خدمتی می‌داند درخور مزد .

اسطورهٔ‌توجیه‌کنندهٔ‌این‌طبقهٔ‌زحمتکش‌وغیرمولدمکتب سودپرستی[1]

۱- Utilitarisme - آئینی اخلاقی که اصل‌را بر «سود» نهاده است ، بدین‌معنی که سودمندی هر عملی را معیار ارزش اخلاقی آن می‌دانند . واضع این مکتب « بنتام Bentham » (عالم اخلاق و حقوقدان انگلیسی - ۱۸۳۲-۱۷۴۸) است که اصول اساسی آنرا بر مبنای «خوشبختی بیشتر برای تعداد بیشتر» ازطریق ارضای منافع فردی ایشان پی‌ریزی کرد . به عقیدهٔ او ارزش اخلاقی هرعملی‌را براساس موازنهٔ لذت ورنج ناشی از آن می‌توان ریاضی‌وار سنجید. **چون‌استوارت‌میل** (فیلسوف‌وعالم اقتصاد انگلیسی درقرن‌نوزدهم) اصل سنجش کیفی لذات‌راهم برآن افزود ولذات نفسانی‌را بر لذات جسمانی مرجح شمرد. در واقع‌این‌مکتب پایهٔ فکری «فرهنگ بازرگانی» است وتعمیم اصل «سودمندی» برنظریهٔ«معرفت» موجب پیدایش‌مکتب «پراگماتیسم» (اصالت مصلحت) می گردد.

است: بورژوا کسی است که میان تولید کننده ومصرف کننده به‌نحوی از انحاء وظیفهٔ واسطگی انجام می‌دهد؛ وسیلهٔ عمل یا معین فعلی است که تا حد قدرت مطلق ترقی کرده باشد؛ پس در این امر دوگانهٔ تفکیک‌ناپذیر «وسیله وهدف» عزم کرده است که اهمیت درجه اول را برای وسیله قائل شود. هدف مستترومضمر است، هرگز از روبه‌رو به آن نمی‌نگرند، آنرا به‌سکوت برگذارمی‌کنند؛ غایت وشأن زندگی بشری در اینست که نیروی خودرا مصروف ترتیب وتمشیت وسائل کند؛ چندان «جدی» نمی‌نماید که کسی بی‌واسطه همت برحصول غایت مطلق گمارد؛ بدان می‌ماند که کسی بخواهد بی‌مدد کلیسا خدارا رویاروی ببیند. تنها برای سازمانهائی اعتبار قائلند که هدفشان افق همواره واپس رونده‌ای از یك سلسه وسائل بی‌پایان باشد. اگر اثرهنری بخواهد وارد مدار «سودمندی» شود، اگر آرزو کند که اورا به‌جدبگیرند، باید که از آسمان غایات غیرمشروط ومطلق فرود آید وبه نوبهٔ خود به «سودمند» بودن گردن نهد، یعنی به صورت وسیله‌ای برای ترتیب وتنسیق وسائل درآید. خصوصاً آنکه، چون فرد بورژوا کاملا به‌خود تکیه ندارد (زیرا قدرتش قائم به‌فرمان آسمانی نیست)، ادبیات باید اورا یاری دهد تا خود را به حکم حق الهی بورژوا حس کند.

بدینگونه، ادبیات که درقرن هیجدهم وجدان ناآرام طبقهٔ ممتاز جامعه بود، اینك درقرن نوزدهم در معرض این خطر است که وجدان آرام طبقه‌ای ستمگرشود. بازاگر نویسنده می‌توانست آن روحیهٔ آزاد انتقادگرخود راکه درقرن پیش موجب رفعت جاه ومباهات او شده بود حفظ کند این خود چیزی می‌بود. اما خوانندگانش با این امر مخالفند: بورژوازی تا زمانی که با امتیاز اشراف می‌جنگید بامنفی‌بافی مخرب ادبیات هم می‌ساخت، اما اینك که قدرت دردست اوست وارد مرحلهٔ سازندگی شده است ومی‌خواهد که اورا درساختن مدد کنند.

درمحیط ایدئولوژی مذهبی ، انکارواعتراض امری ممکن بود، زیرا که مؤمن تکالیف وفرائض دینی‌خود را به ارادهٔ خداوندی ارجاع می‌دادو از این طریق میان‌خودوقادرمطلق‌ارتباطی عینی، ارتباطی میان‌خالق‌و رعیت ـ فرد دربرابرفرد ـ برقرارمی کرد . هرچند خدا ازهر حیث کامل و مقید به‌کمال خود بود، لیکن این احاله به تفویض‌الهی موجب‌ادخال عامل «اباحه[۱]» در اخلاق مسیحی و بالنتیجه اندکی آزادی در ادبیات می‌گردید. قهرمان مسیحی‌همچنان‌همان «یعقوب» است که بافرشته پنجه نرم می کند[۲] ، اولیاءالله می‌توانند ارادهٔ خداوندی را مورد «اعتراض و انکار» قراردهند حتی‌اگرپس از آن بیشترمطیع امراو شوند . امااخلاق بورژوازی منشعب ازمشیت الهی‌نیست: مقررات کلی‌وجهانی وانتزاعی این‌اخلاق‌دراشیاءواموردنیوی‌ثبت‌است،نتیجهٔ‌اراده‌ای‌اعظم ومهربان اما شخصی‌وفردی نیست، بلکه بیشتربه‌قوانین «ناآفریدهٔ[۳]» فیزیك می‌ماند . اینقدرهست که‌این را فرض می کنند ، زیرا شرط احتیاط نیست‌که آن مقررات‌را ازفاصلهٔ بسیارنزدیك بنگرند .وبه همین‌دلیل‌که منشاء ومأخذ آنها مجهول و مبهم است ، آدم «جدی» بررسی آنها را بر خود جایز

۱ـ مقصود از «اباحه» (که به‌ازای Gratuité آورده شده است) «عدم ضرورت» و «عدم‌موجبیت» است وتقریباً همان مفهومی که در علم اصول ومنطق به «فعل عبث» موسوم است . درسطور گذشته (صفحه‌های ۹۷ و۱۲۶) اشاره‌شد که ادبیات «بی‌موجب» و«غیر ضروری» است واینك‌سخن برسرآنست که‌اخلاق مسیحی نیز تا اندازه‌ای در نظر مؤمن چنین است. (برای‌توضیح بیشتردربارهٔ «اباحه» و «فعل عبث» رجوع شود به‌کتاب «اگزیستانسیالیسم واصالت بشر» ، صفحه‌های ۱۵ و۶۳ ـ ۶۲)

۲ـ به‌موجب روایت‌تورات، یعقوب درراه بازگشت به‌کنعان بافرشته‌ای جنگید وبراو غالب‌آمد وبدین‌سبب «اسرائیل» لقب گرفت، یعنی «قوی‌دربرابر خدا» .

۳ـ Incréé ـ مقصود همان «قدیم»است (درمقابل «حادث»).

نمی‌شمارد .

هنر بورژوازی یا وسیله است یا اصلا وجود خارجی ندارد . از دست زدن به اصول می‌پرهیزد مبادا که این اصول ازهم بپاشد وبریزد . (جملهٔ معروف داستایوسکی که « اگرخدا نباشد هرکاری مجازاست » کشف دهشتناکی است که طبقهٔ بورژوازی در طی ۱۵۰ سال حکومت خود می‌کوشد تا به روی خود نیاورد .) همچنین می‌ترسدکه بیش از اندازه دل آدمی را بکاود مبادا که در آن بی‌نظمی و آشفتگی بیابد . خوانندگان‌وبینندگان این‌هنرازهیچ چیزبه‌اندازهٔ قریحه‌وحشت ندارند ، همان دیوانگی هول‌آور و موفقی که باطن اضطراب انگیز اشیاء وامور را با کلمات غیر قابل پیش بینی برملا می‌کند و ، با دعوت‌های مکرر ازآزادی، باطن اضطراب‌انگیزترمردم‌رابه‌جنبش‌وهیجان‌می‌آورد. بازار «سهولت‌بیان»گرم‌تر است : یعنی قریحهٔ در زنجیر و رو به خودکرده ، هنری‌که باخطابه‌های متناسب‌وموزون وقابل‌پیش‌بینی‌خاطرها رامطمئن می‌سازدوبالحن مردم‌اصیل وصحیح‌النسب نشان می‌دهدکه جهان‌وانسان ناچیزاند، شفاف‌اند ، هیچ چیزشگفت وهیچ چیزهراسناك درآنهانیست، وپس هیچ ارزش واهمیتی ندارند .

این‌که چیزی نیست ، بالاترازاین‌هم هست: چون بورژوا جزبا واسطه و حایل دیگران ارتباطی با نیروهای طبیعت ندارد، چون‌واقعیت مادی به شکل محصولات صنعتی بر اونمودارمی‌شود، چون تاچشم‌کار می‌کند دنیائی«انسانی‌شده»گرد او راگرفته است‌که تصویراو را به‌خود او باز می‌گرداند ، چون به همین بس می‌کندکه‌ازسطح‌اشیاء دلالاتی را که سایرآدمیان برآن نهاده‌اند برچیند ، چون‌کاراو اساساً عبارت است ازدستکاری تمثیل‌های انتزاعی و کلمات و ارقام وطرح‌ها ونمودارها تا معلوم داردکه اجیران ومزدورانش با چه روش‌هائی بایداجناس مصرفی

راتقسیم کنند، چون فرهنگش، همچنانکه پیشه‌اش، او را آماده می‌سازد که اندیشه‌ها را درنظر بگیرد و براساس آنها بیندیشد، به همهٔ این دلائل فرد بورژوا بدین نتیجه می‌رسد که‌جهان رامی‌توان دردستگاهی از«صور ذهنی[۱]»خلاصه کرد. طبقهٔ‌بورژوا تلاش ورنج ونیازهاوستمگری‌وجنگ‌ها را درصور ذهنی حل میکند: یعنی، به نظراو، شر وجود ندارد، بلکه فقط «کثرت[۲]» هست. بعضی ازصورذهنی به حال آزاد به سر می‌برند که باید آنها راهم دراین دستگاه گنجانید.

بدینگونه، فرد بورژوا پیشرفت بشری را چون جنبش پهناور «جذب‌وتحلیل[۳]» می‌پندارد: به نظراوصورذهنی‌دریکدیگر تحلیل می‌روند وارواح واذهان نیزدریکدیگر. و درپایان این فعل‌وانفعال وسیع هضم و تحلیل، اندیشه به‌وحدت ویگانگی‌خود می‌رسدوجامعه‌به مجموعیت و هم‌آهنگی تام خود دست می‌یابد.

این چنین خوش‌بینی ازهرحیث درنقطهٔ مقابل برداشتی است که نویسنده ازهنرخود دارد: هنرمند محتاج ماده‌ای تحلیل ناپذیر و جذب ناشدنی است زیراکه زیبائی در صور ذهنی حل نمی‌شود. حتی اگر نثرنویس باشد وبه‌گردآوری وتنظیم «نشانه»ها بپردازد، چنانچه بازهم درمورد «جسمیت» کلمه ومقاومت‌های غیرعقلانی کلمه حساس نباشد در سبك نگارش او نه لطف وجذبه‌ای خواهد بود ونه قوت وقدرتی. اگر هنرمند می‌خواهد جهان را دراثرخود پی‌افکندو آنرا باآزادی تمامی‌ــ ناپذیری استواردارد همانا بدان سبب است که میان‌اشیاء واندیشه قائل‌به

۱ــ Idée ــ ایده (در مقابل «مادّه») که مکتب معتقد به اصالت آنرا «ایدئالیسم» می‌نامند.

۲ــ Pluralisme

۳ــ Assimilation

تفاوت اساسی است. آزادی‌او فقط از آن جهت‌با شیئی‌همگن ومتجانس است که هردو بی‌انتها وتمامی ناپذیراند . واگرهنرمند بخواهد بیابان یا جنگل بکر رابه‌تملك روح درآورد وآنها را بااین سازش‌دهداین‌منظور با تبدیل‌بیابان وجنگل‌به‌صورذهنی حاصل نمی‌شود، بلکه تحقق‌این‌امربا روشن‌ساختن«وجودحضوری»به عنوان«وجودحضوری»،باهمهٔ کدورت وعدم شفافیتش وضریب ضدیتش، از طریق خصوصیت خود به خودی وحد ناپذیر «وجود حصولی»میسراست[1] .

به همین سبب است که اثرهنری قابل تبدیل‌به صورذهنی نیست: نخست ازآنروکه اثرهنری عبارت از ساختن یا باز ساختن «هستی» به عنوان «وجود حضوری» است ، یعنی چیزی که هیچگاه تماماً وکاملا به «اندیشه» در نمی‌آید ؛ سپس از آنروکه این وجود حضوری سراسر آغشته به «وجود حصولی» است[2] ، یعنی آغشته به‌آزادی‌ای که تکلیف خود اندیشه وارزش اندیشه راتعیین می کند. نیزبه همین سبب، هنرمند همیشه درك خاصی ازمسئلهٔ «شر» داشته است ، که جدائی وانفرادموقت وچاره پذیرصورتی‌ازصورتهای‌ذهنی نیست،بلکه عدم‌امکان تبدیل‌جهان وانسان به اندیشه است .

فرد بورژوا را از این طریق می‌توان شناخت که وجود طبقات اجتماعی وبالاخص طبقهٔ بورژوازی را نفی می کند . شریفزاده ازآنرو می‌خواهد فرمان براند که‌خودرا وابسته به‌طبقهٔ عالی‌می‌داند. امابورژوا قدرت خود را وحق فرمانروائی خود را برپختگی ونضج مطبوعی بنا

۱ و ۲ ـ برای درك معنای «وجودحضوری» و«وجود حصولی» وتفاوت آنها بایکدیگر رجوع‌شود به‌توضیح ذیل‌صفحهٔ۱۲.

می‌کند که تملک چند صدسالهٔ اموال دنیوی برای او فراهم آورده است. وانگهی بورژوا قائل به «روابط ترکیبی[1]» نیست مگر میان مالک و شیئی مملوک. در بقیهٔ موارد، از راه تجزیه و تحلیل[2] مدلل می‌سازد که همهٔ افراد بشر یکسانند زیرا که عناصر و اجزاء تغییرناپذیر ترکیب‌های اجتماعی‌اند و زیرا که هریك از اینها، وابسته به هر مقام و منصبی که باشد، از تمامی «طبیعت بشری»[3] برخوردارست. از اینجاست که نابرابری‌ها به عنوان اموری عارضی واتفاقی وگذرا جلوه می‌کنند که قادر به تحریف و تخریب خصوصیات ازلی «جزء لایتجزا»ی اجتماعی نیستند. از نظر بورژوا، طبقهٔ رنجبر وجود ندارد، یعنی طبقه‌ای ترکیبی که هر کارگری جلوهٔ گذرائی از آنست. فقط رنجبران وجود دارند که هر کدام در طبیعت بشری خود مجزا از دیگران اند و وابستگی آنان به یکدیگر به سبب همبستگی درونی و ذاتی نیست، بلکه فقط زادهٔ روابط برونی شباهت و همانندی است.

بورژوا میان افرادی که تبلیغات تحلیلی‌اش آنان را اغفال و از یکدیگر جدا کرده است، جز روابط «روانی» نمی‌بیند. درك این مطلب آسان است: چون بورژوا با اشیاء ارتباط و درگیری مستقیم ندارد و چون مورد و ابزار کار او اساساً افراد بشرند پس تنها مسئلهٔ مهم در نظر او اینست که خوش‌آیند باشد و مرعوب کند. آنچه رفتار او را معین و منظم می‌سازد تشریفات و انضباط و ادب است. همنوعانش را به چشم عروسکان خیمه شب‌بازی می‌نگرد و اگر هم بخواهد اطلاعی دربارهٔ نفسانیات و خصائص

---

۱ و ۲ــ برای کسب اطلاع بیشتر دربارهٔ روابط ترکیبی و تحلیلی افراد رجوع شود به کتاب «هنرمند و زمان او» گردآوری و ترجمهٔ مصطفی رحیمی، مقالهٔ اول («آشنائی با دوران جدید») به قلم سارتر.

Nature humaine ــ۳

اخلاقی آنها حاصل کند از آنروست که هرعاطفه‌ای در نظر او ریسمانی است که می‌توان فرو کشید تا عروسك به جنبش در آید . کتاب دعای بورژوای جاه‌طلب وفقیر «فن پولدارشدن» است و کتاب دعای بورژوای ثروتمند «فن فرمان راندن» .

بنابراین ، نویسنده از نظراین طبقه نوعی کارشناس و متخصص است . اگردربارهٔ نظام اجتماعی به تفکر وتأمل بپردازد موجب ملال و وحشت بورژوا می‌شود . بورژوا فقط ازاو می‌خواهد که تجربهٔ عملی خود را دربارهٔ دل‌واحساسات‌آدمی با اودرمیان‌گذارد . پس‌دراین‌دوره، همچنانکه درقرن هفدهم ، ادبیات مبدل به‌روانشناسی می‌شود .

باز روانشناسی کرنی‌و پاسکال و ووناركَ[1] این حسن‌راداشت که دعوتی‌پاك‌ومهذب‌ازآزادی بود. اما تاجر به‌آزادی مشتریانش‌بدبین است و استاندار به آزادی فرماندار . آرزوی اینان فقط اینست که دستورالعمل‌های قاطعی برای اغفال کردن و مسلط شدن در اختیارشان گذاشته شود . سخن کوتاه : باید که قوانین دل وروح آدمی متقن‌وبدون استثنا باشد .

کارفرمای‌بورژوا به‌آزادی بشر معتقد نیست همانگونه که دانشمند به‌معجزه بی‌اعتقاداست . وچون بنای اخلاق بورژوا برسودمندی‌است، محرك اصلی روح وروان او نیز همان سود است . دیگر برای نویسنده امربراین‌دایر نیست که اثرخود را چون دعوتی خطاب به‌مردمانی دارای آزادی مطلق صادر کند ، بلکه باید قوانین جبری روان خود را برای خوانندگانی که مانند اومطیع ومجبوربه‌قوانین روانی‌اند شرح دهد .

۱- Vauvenargues — نویسنده وحکیم فرانسوی در قرن‌هیجدهم‌صاحب کتاب«کلمات‌قصار» که‌برخوشبینی واعتماد وی نسبت‌به‌احساسات‌وشهوات‌بشری دلالت‌دارد.

اصالت صور ذهنی (ایدئالیسم)، روانشناسی‌گری[۱]، جبرعلّی[۲]، سودجوئی، قبول ارزش‌های مرسوم[۳]، اینهاست آنچه نویسندهٔبورژوا مقدم بر همه چیزباید برخوانندگانش عرضه کند. دیگر ازاونمی‌خواهند که بیگانگی‌وغرابت‌و«کدری»[۴] جهان راباز نماید، بلکه‌از اومی‌خواهند که جهان را درتأثیرات وتأثرات ابتدائی وذهنی‌خود حل کند تاهضم آن آسان‌ترشود. ازاونمی‌خواهند که درژرفنای آزادی‌خویش، صمیمانه‌ترین ضربان‌های قلب آدمی را بازیابد، از او می‌خواهند که «تجربهٔ» خود را با«تجربهٔ» خوانندگانش مقابله کند. آثاراو درعین حال هم سیاههٔ اموال بورژوازی است و هم بررسی فنی روانشناسی‌آدمی ـ که‌گرایش تغییر ناپذیرش بسوی تأسیس حقوق نخبگان وبیان حکمت تشکیلات ایشان است ـ وهم رساله‌ای درآئین ادب.

نتیجه‌گیری‌ها از پیش مشخص است. ازپیش، میزان عمق‌مأذون برای‌کاوش وجستجو معین است. محرکات روانی دستچین شده وحتی سبك نگارش تنظیم‌گردیده است. خواننده دربیم غافلگیر شدن نیست: می‌تواند چشم بسته کتاب بخرد. اما در این میان ادبیات کشته می‌شود. از امیل اوژیه[۵] گرفته تا مارسل‌پروو[۶] وادمون‌ژالو[۷]، و مابین آنها

۱ـ Psychologisme

۲ـ Déterminisme (یا «اصل موجبیت»)

۳ـ Esprit de sérieux

۴ـ Opacité

۵ـ E.Augier ـ نمایشنامه‌نویس فرانسوی در قرن نوزدهم که آثارش مدافع اصول اخلاق‌بورژوازی است.

۶ـ M.Prévost ـ نویسندهٔ معاصرفرانسوی (۱۹۴۱ ـ ۱۸۶۲)، صاحب داستانهای روانی عامه‌پسند، عضو فرهنگستان فرانسه. (با مارسل‌پروست مشتبه نشود.)

۷ـ E.Jaloux ـ داستان‌نویس ومحقق ومنتقد معاصر فرانسوی(۱۹۴۴ـ ۱۸۷۸) وعضو فرهنگستان فرانسه که‌موضوع اغلب داستانهایش تشریح عشق و توصیف حالات روانی است.

الکساندر دوماپسر[۱]، پایرون[۲]، اونه[۳]، بورژه[۴]، بردو[۵]. نویسندگانی پدید آمده‌اند که بر پیمان کشتار ادبیات صحه نهاده‌اند و، اگر جسارت نشود، تا آخر کار به امضای خود وفادار مانده‌اند. تصادفی نیست که کتابهای مزخرفی نوشته‌اند: اگر قریحه‌ای هم داشته‌اند می‌بایست آنرا پنهان کنند.

بهترین این نویسندگان زیر بار نرفته‌اند. این امتناع موجب نجات ادبیات می‌شود، اما سیمای آنرا تا پنجاه سال ثابت نگاه می‌دارد. در واقع، پس از انقلاب ۱۸۴۸ تا جنگ ۱۹۱۴، یگانگی و یکپارچگی ریشه‌دار خوانندگان، نویسنده را بر آن می‌دارد که اصولا بر ضد همهٔ خوانندگان چیز بنویسد. با اینهمه، محصولات نویسندگی‌اش را می‌فروشد، اما خریداران را تحقیر می‌کند و می‌کوشد تا توقعات آنان را بر نیاورد و، به اصطلاح، «توی ذوقشان بزند». مسلم است که گمنامی را بر شهرت ترجیح می‌دهد و اگر هم در زمان حیات محبوبیت یابد ناچار برائر سوءتفاهم است. و اگر اتفاقاً کتابی که منتشر کرده است خواننده را آزرده

۱- A.Dumas fils (پسر الکساندر دومای معروف، صاحب کتاب «سه تفنگدار») ـ داستان‌پرداز و نمایشنامه‌نویس فرانسوی در قرن نوزدهم صاحب نمایشنامهٔ معروف «خانم کاملیا» و عضو فرهنگستان فرانسه.

۲- Pailleron ـ ادوار پایرون ـ نمایشنامه‌نویس فرانسوی در قرن نوزدهم که محفلی ادبی داشت و به عضویت فرهنگستان نیز درآمد.

۳- Ohnet ـ ژرژ اونه ـ روزنامه‌نگار و نمایشنامه‌نویس و داستان‌پرداز عامه‌پسند فرانسوی (۱۹۱۸ ـ ۱۸۴۸).

۴- Bourget ـ پل بورژه ـ نویسندهٔ فرانسوی (۱۹۳۵ ـ ۱۸۵۲) عضو فرهنگستان فرانسه و صاحب رمانهای متعددی بر مبنای تشریح عشق و توصیف حالات روانی. در زمان حیات شهرتی فوق‌العاده داشت، اما در اواخر عمر و پس از مرگ بکلی فراموش شد.

۵- Bordeaux ـ هانری بردو ـ از عامه‌پسندترین داستان‌نویسان، معاصر و عضو فرهنگستان فرانسه (۱۹۶۳ ـ ۱۸۷۰).

نکند، مقدمهٔ ناسزا آمیزوموهنی بر آن می‌افزاید.

این تعارض و نفاق اساسی میان نویسنده وخواننده، در تاریخ ادبیات امری بی‌سابقه‌است. درقرن هفدهم توافق میان نویسنده وخواننده‌درحد کمال است. در قرن هیجدهم، نویسنده دوگروه خواننده دارد که هردو به‌یك نسبت واقعی‌اند ونویسنده می‌تواندبه‌میل خود براین یابر آن تکیه کند. مکتب «رمانتیسم» در آغاز کار، کوششی است بیهوده‌برای‌اجتناب از مخاصمهٔ علنی ازطریق استقرار مجدد این دوگانگی میان خوانندگان وتکیه برجناح اشرافی آن برضد بورژوازی آزادیخواه. اما پس‌ازسال ۱۸۵۰ ، دیگر وسیله‌ای نیست تا تناقض عمیقی راکه موجب تعارض ایدئولوژی بورژوازی والزامات ادبیات می‌شود پوشیده بدارد.

قریب به همین زمان، اندك اندك خوانندگانی بالقوه از قشرهای عمیق جامعه سربر می‌آورند و منتظرند تا نویسنده آینه‌ای در برابرشان بدارد وآنان را برخودشان آشکارکند. پیدایش این گروه بدان سبب است که‌آموزش وپرورش مجانی و اجباری پیشرفت‌هائی کرده است: چندی بعد، جمهوری سوم [1] حق خواندن و نوشتن را برای همهٔ مردم به‌رسمیت خواهد شناخت. دراین میان نویسنده چه باید بکند؟ آیا در مقابل نخبگان جانب تودهٔ مردم را خواهد گرفت و خواهد کوشید تا دوباره دوگانگی جدیدی به‌نفع خود میان خوانندگان به وجود آورد؟

دربادی نظرچنین می‌نماید که همین را می‌خواهد. به‌یمن نهضت فکری بزرگی که از سال ۱۸۳۰ تا ۱۸۴۸ موجب اختلاط و امتزاج گروههای کنارین بورژوازی می‌شود، برخی از نویسندگان ناگهان خوانندگان بالقوهٔ خود را کشف می‌کنند. نام «ملت» بر آنان می‌نهند

۱ــ حکومت فرانسه را ازسال ۱۸۷۱ تاسال ۱۹۴۰ «جمهوری سوم» می‌نامند.

و آنان‌را به‌مواهب عرفانی‌می‌آرایند: می‌گویند که صفاورستگاری‌ازاین سوخواهدآمد. اماهرچند که‌آنان‌را دوست می‌دارند لیکن آنانراچندان نمی‌شناسند ، خاصه که ازمیان‌آنان برنخاسته‌اند . نام ساند[1] در حقیقت «بارون» دودوان[2] و ویکتورهوگوپسرسرلشکرناپلئون است.حتی میشله[3]که پسرکارگرچاپخانه است بازهم‌ازکارگران ابریشم‌باف «لیون» وازکارگران نساج «لیل» فاصلهٔ بسیاردارد . سوسیالیسم آنان ــ اگر هم سوسیالیست‌باشند‌ــ محصول‌فرعی‌ایدئالیسم بورژوازی است . وانگهی، موضوع بعضی از آثار ایشان را « تودهٔ مردم » تشکیل می‌دهند و نه خوانندگانی که اختیار کرده‌اند . هوگوشاید دارای این طالع نادرباشد که‌آثارش درهمهٔ قشرهای‌مختلف نفوذ می‌کند : یکی ازتنهانویسندگان و شاید تنها نویسندهٔ ماست که حقیقتاً «ملی» است . اما دیگران دشمنی بورژوایانرا برانگیخته‌اند بی‌آنکه، درمقابل ، خوانندگانی ازکارگران بیابند .

برای اطمینان ازاین بابت ، کافی است تا اهمیتی را که دانشگاه بورژوائی فرانسه برای میشله ، این نابغهٔ اصیل ونثرنویس درجه‌اول ، وبرای تن[4] ، این عالم‌نمای کم‌مایه ، قائل است با یکدیگر مقایسه کنیم

۱ــ Sand ــژرژساندــ نام مستعار زنی‌ازنویسندگان معروف فرانسه در قرن نوزدهم.

۲ــ Baronne Dudevant

۳ــ Michelet ــ مورخ وفیلسوف ونویسنده‌ومعلم‌فرانسوی درقرن‌نوزدهم (۱۸۷۴ ــ ۱۷۹۸) . میشله عقیده داشت‌که تودهٔ مردم گردانندگان واقعی چرخ تاریخ‌اند. دارای شخصیتی نافذ که ازآثارش جدائی ناپذیراست، خشمی سوزان برضد صاحب قدرتان عصرداشت . در نثرش تغزلی شاعرانه نهفته‌است.

۴ــ Taine ــ برای اطلاع بیشتررجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۱۲.

(یا با اهمیت رنان[۱] ، که «سبک زیبایش» نمونهٔ کامل پستی و زشتی است).
این عقوبت که طبقهٔ بورژوا در حق میشله روا می‌دارد جبران ناپذیر می‌ماند: «تودهٔ مردم» ، که میشله دوستشان می‌داشت ، آثار او را چندمدتی خواندند وسپس توفیق ورواج مارکسیسم او را به‌دست فراموشی سپرد . رویهمرفته ، بیشتر این نویسندگان فدای انقلابی ناموفق می‌شوند که نام وسرنوشتشان به‌آن گره‌خورده‌است[۲] هیچیك از آنان، جزو یکتورهوگو تأثیری واقعی درادبیات به‌جا نمی‌گذارد .

دیگران ، همهٔ دیگران ، دربرابر منظرهٔ نزول‌ازطبقهٔ خود و ورود به‌طبقهٔ اجتماعی پائین‌تر، که ممکن بود مانند سنگی به گردنشان بیاویزد و آنان را یکسره به اعماق‌بکشاند، واپس‌می‌زنند .عذرهائی هم دارند : هنوز خیلی زود بوده است ، هیچ پیوند واقعی میان ایشان و پرولتاریا وجود نداشته است ، این طبقهٔ ستمدیده نمی‌توانسته است ایشان را در خود جذب کند واحتیاجی را که به‌وجود ایشان داشته نمی‌شناخته است ؛ پس‌تصمیم‌ایشان‌برای‌دفاع‌ازآن‌طبقه عملی انتزاعی وخیالی می‌شده‌است، صمیمیت وصداقت باطنی ایشان هراندازه بوده باشد اگر می‌خواسته‌اند برشوربختی‌های آن طبقه بذل توجه بکنند آنها را با عقل واستدلال خود می‌سنجیده‌اند ولی با دل‌وجان خود احساس‌نمی‌کرده‌اند.این‌نویسندگان

۱ــ Renan ــ ارنست‌رنان ــ نویسنده دفیلسوف ومورخ وعضوفرهنگستان فرانسه (۱۸۹۲ - ۱۸۲۳).

۲ــ اشاره به «کمون‌پاریس» . در ۱۸ مارس سال ۱۸۷۱ ، پس‌ازآنکه سپاهیان پروس دست‌ازمحاصرهٔ پاریس می‌کشند، قیامی‌ملی درآن‌شهرروی‌می‌دهد وحکومتی انقلابی برسرکار می‌آید که تا ۲۸ مه همان سال ـ و تنها درهمان شهرـ دوام‌می‌آورد وسپس باحملهٔ‌نیروهای دولتی ومحاصرهٔ مجدد پاریس ساقط می‌شود . این نخستین حکومت اشتراکی تاریخ معاصر را « کمون پاریس » می‌نامند.

که از طبقهٔ اصلی خود سقوط کرده‌اند وخاطرهٔ نعم ورفاهی که می‌بایست برخود حرام کرده باشند آرامشان نمی‌گذارد ، درمعرض این خطرند که در حاشیهٔ پرولتاریای واقعی نوعی «پرولتاریای فکلی» تشکیل دهند که درنظر کارگران مظنون و درنظر بورژوایان مطرود باشد و خواست‌هایش نه ازبخشندگی که ازقهروغیظ بزاید و ، سرانجام ، هم به بورژوا پشت کند وهم به کارگر.

این نکته تا اندازه‌ای درمورد **ژول والس**[1] صادق است، هرچندکه در ضمیراو نوعی بخشندگی ذاتی مدام با تلخکامی و سر خوردگی می‌جنگید .

علاوه بر آن ، درقرن هیجدهم ، آزادی‌های لازمی که ادبیات آنها را طلب می‌کنداز آزادی‌های‌سیاسی که «شهروند»[2] طالب کسب آنهاست متمایزومجزا نیست .کافی است که نویسنده از جوهر دلخواه هنر خود بهره‌برداری کندو ترجمان توقعات صوری آن‌شود تافردی انقلابی به‌شمار آید : هرگاه انقلابی که در شرف وقوع است انقلاب بورژوازی باشد ادبیات طبعاً انقلابی می‌شود ، زیرا نخستین کشفی که از خود می‌کند پیوندهائی را که با دموکراسی سیاسی دارد بر او آشکار می‌سازد . اما آزادی‌هائی صوری که محققان و داستان نویسان وشاعران ،بعدها از آن دفاع خواهند کرد دیگر هیچ وجه مشترکی با توقعات عمیق پرولتاریا ندارد . این طبقه در اندیشهٔ مطالبهٔ آزادی سیاسی نیست که به هر حال از آن بهره‌وراست اما درحقیقت تحمیق وفریب است ؛

۱ــ J.Vallès ــ رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۴۱

۲ــ Citoyen ــ دراوایل انقلاب بزرگ فرانسه، انقلابیون که کلمهٔ«آقا» را لفظی اشرافی می‌دانستند همدیگررا چنین خطاب می‌کردند.

از این نکته غافل نیستم که کارگران، پس پیش از بورژوایان، در برابر استبداد لوئی ناپلئون بناپارت[1] از دموکراسی سیاسی دفاع کردند، اما این بدان سبب بود که می‌پنداشتند که به‌وسیلهٔ دموکراسی سیاسی و از خلال آن می‌توانند شالودهٔ جامعه را اصلاح کنند.

با آزادی اندیشه فعلاً کاری ندارد، منظور نظر او با این آزادی‌های انتزاعی بسیار تفاوت دارد: آرزومند بهبود مادی وضع خویش است و از آن عمیق‌تر - و نیز مبهم‌تر - خواستار ختم استثمار انسان به‌دست انسان.

چنانکه در سطور آینده خواهیم دید، این خواست‌ها همرنگ و همسان با خواست‌های هنر نگارش است به عنوان پدیده‌ای تاریخی و عینی، یعنی به عنوان دعوتی منحصر به خود و مخصوص به زمان خود از طرف انسانی که واقعیت تاریخی و زمانی خود را دریافته و پذیرفته است، دعوتی به نام تمامی بشریت خطاب به تمامی مردمان عصر خود. اما در قرن نوزدهم، ادبیات تازه از ایدئولوژی سیاسی جدا شده است و از خدمت به ایدئولوژی بورژوائی سرباز می‌زند. پس ادبیات به عنوان امری ذاتاً مستقل از هر نوع ایدئولوژی مطرح می‌شود. از این رو، جنبهٔ انتزاعی «نفی محض» را همواره برای خود حفظ می‌کند. هنوز درنیافته است که خود نیز ایدئولوژی است. همهٔ کوشش خود را مصروف اثبات استقلالی می‌کند که هیچکس با آن مخالفتی ندارد. این بدان معناست که می‌خواهد هیچ موضوع مستثنی وممتازی برای گفتن نداشته باشد و مدعی است که می‌تواند دربارهٔ هر مطلبی به‌نحوی یکسان به بحث پردازد: شك نیست که می‌توان با بیانی مناسب و موزون دربارهٔ وضع کارگران نیز نوشت، اما انتخاب این موضوع منوط به حصول مقتضیاتی است، منوط به

۱- مقصود ناپلئون سوم امپراطور فرانسه است که از ۱۸۴۸ تا ۱۸۷۰ بر این کشور حکومت می‌کرد.

آزادی تصمیم هنرمند است . امروز در بارهٔ بورژوای شهرستانی سخن می‌گوید و دیگر روز دربارهٔ سربازان کارتاژی[۱]. گاهگاهی فلوبر ی پیدا می‌شود وهمسانی «صورت» و «معنی» را اظهار می‌دارد، اما هیچ نتیجهٔ عملی از آن نمی‌گیرد . در این زمینه ، مانند همهٔ همعصرانش ، مرهون تعریفی است که یك قرن پیش وینکلمان[۲]ها و لسینگ[۳] ها از زیبائی کرده‌اند و در همه حال به نحوی از انحاء به بیان «کثرت در وحدت» بازمی‌گردد . باید تلألؤ امر متعدد و متکثر را از هوا ربود و وحدانیت متقن را از طریق «سبك» بر آن تحمیل کرد . «سبك هنرمندانهٔ» برادران گنکور[۴] معنای دیگری ندارد: روشی است صوری برای یکسان کردن و آراستن همهٔ مواد و مطالب ، حتی زیباترین آنها .

دراین صورت، چگونه می‌توان تعقل کرد که ممکن است رابطه‌ای درونی میان خواست‌های طبقات پائین اجتماع واصول هنر نگارش وجود داشته باشد ؟ گویا پرودون[۵] تنها کسی است که این رابطه را حدس زده

۱- «بورژوای شهرستانی» اشاره به کتاب «مادام بواری» است و «سربازان کارتاژی» اشاره به کتاب «سالامبو»، هردو از آثار فلوبر.

۲- Winckelmann - باستان شناس آلمانی در قرن هیجدهم . نخستین کسی که بناهای تاریخی را باروشی علمی بررسی کرده است .

۳- Lessing - نویسنده ومحقق آلمانی در قرن هیجدهم و از مخالفان مکتب «کلاسیسیسم» .

۴- Goncourt - نام دوبرادر نویسندهٔ هم قلم فرانسوی درنیمهٔ دوم قرن نوزدهم ، وابسته بهمکتب «ناتورالیسم» . فرهنگستان «گنکور» ، که همه ساله مهمترین جایزهٔ ادبی فرانسه را به «بهترین اثر تخیلی منثور» می‌دهد، برطبق وصیت آنان به وجود آمده است .

۵- Proudhon - فیلسوف فرانسوی در قرن نوزدهم واز نخستین صاحب نظران و پایه گذاران «سوسیالیسم» ، اما سوسیالیسمی «تخیلی» . مشاجرات قلمی مارکس بااو معروف است (در کتاب «فقر فلسفه» که در جواب «فلسفه فقر» پرودون نوشته شده است) .

است . والبته مارکس هم . اما اینان ادیب نبودند .

ادبیات که هنوز مجذوب کشف استقلال و خودمختاری خویش است «شیئی مدرک[1]» خویش می‌شود. وارد مرحلهٔ «انعکاسی» می‌گردد: روش‌های خود را می‌آزماید ، چارچوب‌های کهن را می‌شکند ، می‌کوشد تا از طریق تجربه، قوانین خاص خود را معین کند وفنون تازه‌ای برای خود بیافریند. آرام آرام بسوی اشکال وصور کنونی نمایشنامه ورمان وشعر آزاد و انتقاد از زبان پیش می‌آید . اگر در این زمان در خود محتوی خاص وویژه‌ای می‌یافت ناچار می‌بایست که از تفکر دربارهٔ خود دست بردارد وقواعد زیبا شناسی خود را از ذات این محتوی استخراج کند. در عین حال ، نویسندگان اگر می‌خواستند برای خوانندگان بالقوه بنویسند می‌بایست هنرخود را برگشودگی اذهان منطبق سازند ودرنتیجه آنرا برحسب مقتضیات بیرونی تعریف وتعیین کنند ونه برحسب ماهیت ذاتی آن . لازم بود که از صور روایت و شعر وحتی استدلال منصرف شوند ، تنها به این دلیل که این صور هنری از دایرهٔ فهم خوانندگان بی‌فرهنگ بیرون است. بنابراین ادبیات ظاهراً درمعرض این خطرقرار می‌گرفت که بازدچار «بیگانگی» شود.

ازاینرو نویسنده، درکمال حسن نیت، حاضر نمی‌شود که ادبیات را تابع و منقاد خوانندگانی معین ومضمونی مشخص سازد. اما متوجه شکافی نیست که بدینوسیله در میان انقلاب عینی ملموسی که در شرف وقوع است و بازیهای انتزاعی و مجردی که سرگرم آنهاست به وجود می‌آورد . این بارتوده‌های مردم خواستار تحصیل قدرت‌اند وچون این توده‌ها فرهنگ وفراغت ندارند پس هرعمل به اصطلاح انقلابی درادبیات، یا کوششی که درراه تظریف فنون نگارش به کار می‌برد، محصولات فکری

---

[1] Objet

و آثار ذوقی را از دسترس مردم خارج می‌سازد و بدینگونه به خدمت محافظه‌کاران اجتماعی در می‌آید.

پس باید بسوی خوانندگان بورژوا بازگشت. نویسنده لاف می‌زند که هرگونه معاشرت و مراوده‌ای را با این طبقه قطع کرده است. اما چون این قطع مراوده به‌معنای ورود به‌طبقهٔ پائین‌تر نیست، ناچار حالت استعاری و تمثیلی می‌یابد. یعنی نویسنده، چنانکه درصحنهٔ نمایش باشد، در نقش این قطع مراوده بازی می‌کند: باشیوهٔ پوشیدن جامه وخوردن طعام و آراستن خانه وپرداختن به آداب و سکنات عاریه‌ای آنرا نشان می‌دهد، امابه آن‌عمل نمی‌کند. طبقهٔ بورژواست که آثارش را می‌خواند و تنها اوست که معیشتش را تأمین‌می‌کند وشهرتش را فراهم می‌سازد. نویسنده بیهوده تظاهر به عقب نشینی و فاصله‌گیری از این طبقه می‌کند تا آنرا در هیئت مجموع نظاره کند: اگر واقعاً بخواهد دربارهٔ این طبقه به داوری بپردازد نخست باید که از آن خارج شود، وبرای خروج از آن راهی جز آزمودن منافع وشیوهٔ زندگی‌طبقه‌ای دیگر نیست. وچون نویسنده بدین‌کار رضا نمی‌دهد ناچار در تناقض و در سوء نیت به سر می‌برد، زیرا هم می‌داند وهم نمی‌خواهد بداند که برای که می‌نویسد.

به رغبت از تنهائی خود سخن می‌گوید و به جای پذیرفتن خوانندگانی که‌خودزیرکانه‌انتخاب کرده‌است‌به‌جعل‌این تصورمی‌پردازد که برای دل‌خودیابرای خدامی‌نویسد. نویسندگی را به صورت اشتغالی مابعد طبیعی درمی‌آورد، به‌صورت نمازودعا، به‌صورت مراقبت باطن وحدیث نفس، به‌صورت‌همه چیز جزبه‌صورت وسیلهٔ‌ارتباط بادیگران. در موارد بسیار، خود را مصروع وجن زده می‌شمارد، زیرا اگر هم کلمات‌رابه‌فرمان‌ضرورتی‌درونی‌استفراغ کند باری آنها را «نمی‌بخشد»، اما این امر مانع از آن نیست که نوشته‌های خودرابه‌دقت اصلاح کند،

و، از سوی دیگر، چنان از بدخواهی نسبت به‌طبقهٔ‌بورژوا گریزان‌است که حتی برحق حکومت او اعتراض نمی‌کند. سهل است، فلوبر علناً این حق را برای آن طبقه به رسمیت شناخته‌است و پس از وقایع «کمون پاریس»، که آنهمه موجب‌وحشت او شد، نامه‌هایش پر است از فحش‌های پست و هرزه به‌کارگران.

در مورد فلوبر[۱] چندان به من نسبت بی انصافی داده‌اند که ناچارم دراینجا مطالب ذیل را، که همه کس می‌تواند در نامه‌های او به‌رأی‌العین ببیند، شاهد بیاورم:

«احیای اندیشهٔ کاتولیکی از یك سو و سوسیالیسم از دیگرسو فرانسه را دچار سفاهت کرده است. زندگی ما میان «آبستنی مریم» و «قابلهٔ کارگری» می‌گذرد.» (۱۸۶۸)

«نخستین راه علاج اینست که خود را از شر انتخابات عمومی، این ننگ روح بشری، رهائی دهیم.» (۸ دسامبر ۱۸۷۱)

«من یك تنه با بیست تن رأی دهندهٔ ناحیهٔ «کرواسه» برابرم...» (۱۸۷۱)

«من هیچ کینه‌ای نسبت به طرفداران «کمون» ندارم، به دلیل آنکه به سگان هار کینه نمی‌ورزم.» (کرواسه، پنجشنبه، ۱۸۷۱)

«به نظر من تودهٔ مردم، این گلهٔ گوسفندان، همیشه نفرت‌انگیزند. مهم فقط گروه کوچکی از نخبگان‌اند که همیشه‌همان‌اند که بودند و همان خواهند بود، همانها که مشعل تمدن را دست به دست می‌گردانند.» (کرواسه، ۸ سپتامبر ۱۸۷۱)

۱ـ رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۲.

«و اما «کمون» ، که در سکرات موت است ، آخرین تجلی قرون وسطی است.»

«من از دموکراسی متنفرم (دست کم به مفهومی که در فرانسه معمول است) ، یعنی تجلیل از بخشایش در برابر عدالت، سلب حق، سخن کوتاه یعنی ضد اجتماعیت.»

«کمون از آدمکشان اعادهٔ حیثیت می کند...»

«ملت همیشه صغیر و محجور است و همیشه در آخرین درجهٔ تدنی خواهد ماند، زیرا که اکثریت است، توده است، نامحدودیت است.»

«مهم نیست که عدهٔ کثیری از دهقانان خواندن بیاموزند و دیگر به سخن کشیش خود گوش ندهند، اما بسیار مهم است که عدهٔ کثیری از افراد نظیر رنان[1] یا لیتره[2] بتوانند زندگی کنند و مردم به سخنانشان گوش دهند! رستگاری ما اکنون بسته به ایجاد نوعی «آریستوکراسی برحق» است، مرادم اکثریتی است که از چیزی جز کمیت و مقدار تشکیل شود.» (۱۸۷۱)

«گمان می برید که اگر فرانسه ، به جای اینکه به دست مردم اداره شود، زیر فرمانروائی نخبگان بود آیا کار ، به اینجا می کشید ؟ یعنی اگر به جای کوشش در راه روشنی ذهن طبقات پست، هم خود را مصروف آموزش طبقات عالی اجتماع می کردیم ...» (کرواسه ، چهارشنبه سوم اوت ۱۸۷۰)

و چون هنرمند ، که در محیط خود فرورفته است ، نمی تواند آنرا از بیرون ببیند و بسنجد ، چون استنکاف هایش حالات روانی بی اثر و بی ثمری است ، حتی در نمی یابد که بورژوازی طبقهٔ ظلم و ستم

---

۱ ــ Renan ــ رجوع شود بصفحهٔ ۱۷۴ و توضیح ذیل آن .

۲ ــ Littré ــ فیلسوف و لغوی فرانسوی در قرن نوزدهم، شاگرد اگوست کنت و از طرفداران «فلسفهٔ تحصّلی»، صاحب لغتنامهٔ بزرگی که آنرا، بحق یا به ناحق، مهمترین قاموس زبان فرانسه می شمارند .

است . حقیقت اینست که این طبقه را اصلا به چشم طبقه‌ای اجتماعی نمی‌نگرد، بلکه آنرا یکی از امور طبیعی جهان می‌شمارد واگرهم جرئت کند که به وصف این طبقه بپردازد آنرا از دید روانشناسی می‌نگرد و باتعابیر روانشناسی وصف می کند.

بدینگونه ، نویسندهٔ بورژوا و نویسندهٔ «بدنام»[1] در یك شمارند و در یك زمینه عمل می کنند . تنها تفاوتشان در اینست که اولی به روانشناسی «سفید» می‌پردازد ودومی به‌روانشناسی«سیاه[2]».مثلاهنگامی که فلوبر می‌گوید: «من کسی را بورژوا می‌نامم که اندیشه‌اش به پستی می‌گراید»، بورژوا را باتعبیری مبتنی برروانشناسی و ایدئالیسم تعریف می کند، یعنی ازدید همان ایدئولوژی‌ای که خود می‌خواهدآنرا مردود بشمارد . و فی‌الحال خدمتی شایسته برای بورژوازی انجام می‌دهد : یعنی سرکشان و ناموافقان راکه ممکن است به طبقهٔ رنجبران بپیوندند به آغوش بورژوازی بازمی‌آورد ، با این استدلال که می‌توان به یمن انضباطی درونی روحیهٔ بورژوائی را در خود از میان برد و ازشر آن فارغ شد : به شرط آنکه در خلوت دل خود « بزرگوارانه » بیندیشند می‌توانند باوجدانی آسوده کمافی السابق از اموال وحقوق وامتیازاتی که دارند بهره برگیرند ؛گرچه هنوز بورژوا مآبانه لباس می‌پوشند و هنوز بورژوامآبانه ازدرآمدهای خود نصیب می‌برند وبامحافل بورژوا مآب حشرونشر دارند ، لیکن اینهمه پنداری وخیالی بیش نیست، زیرا

۱ـ «بدنام» یا «ملعون» (Maudit =) لقبی است که در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم به عده‌ای ازشاعران ونویسندگان ، ازجمله **بودلر** و **ورلن**،داده‌اند (واغلب آنان خود به‌این صفت تفاخر و تظاهر هم می‌کرده‌اند) ، از آنرو که گفتار وکردار آنان منافی اخلاق مرسوم ومقبول جامعه بوده است .

۲ـ به‌قیاس «جادوی سفید» و«جادوی سیاه» (برای توضیح رجوع شود به‌ذیل صفحهٔ ۳۱) .

که اینان در پرتو بزرگواری احساساتشان وجود خود را بالاتر از ابناء جنس خویش قرار داده‌اند. و نیز فی‌الحال فلوبر حیله‌ای هم به‌همکاران خود می‌آموزد تا بتوانند به دستاویز آن در همه حال وجدان آسوده‌ای برای خود فراهم آورند: از آنرو که به‌عقیدهٔ او دنیای هنر بهترین جولانگاه بزرگواری روح و علوّ طبع است.

تنهائی هنرمند از دو جهت دغلی است: نه تنها پیوند واقعی با گروه عظیم خوانندگان را مستور می‌دارد بلکه برکار باز آفرینی خوانندگان متخصص نیز سرپوش می‌گذارد. چون حکومت بر آدمیان و بر اموال را به بورژوایان واگذار کرده‌اند، دوباره نیروی شرعی از نیروی عرفی جامعه جدا می‌شود و نوعی طبقهٔ روحانی از نو به‌وجود می‌آید: خوانندهٔ آثار استاندال، بالزاک است و خوانندهٔ آثار بودلر، باربه دوروپلی[1] است و خود بودلر نیز خوانندهٔ آثار پو[2]. محافل ادبی شکل محافل روحانی به خود می‌گیرد: در آنجا باصدائی آهسته و با احترامی بی‌حد از ادبیات سخن می‌گویند و به‌مباحثه در این باره می‌پردازند که آیا موسیقی دان از موسیقی خود بیشتر لذت هنری می‌برد یا نویسنده از کتابهایش؛ هرچه هنر از زندگی دورتر می‌افتد به همان نسبت جنبهٔ تقدس بیشتری می‌یابد. حتی هنر نوعی حالت «همبستگی قدیسان»[3] به‌خود می‌گیرد:

۱ــ Barbey d' Aurevilly ــ داستان‌نویس فرانسوی درقرن نوزدهم.

۲ــ Poe ــ ادگارالن پو، شاعر و نویسندهٔ امریکائی در قرن نوزدهم. بودلر آثار او را به زبان فرانسه ترجمه کرد و در حقیقت او را به جهان شناساند.

۳ــ Communion des saints ــ اعتقادی کاتولیکی مبنی بر اینکه گناه و ثواب یکی شامل حال دیگری نیز ممکن است بشود، هرچند یکی از آنها قرنها پیش از دیگری به‌جهان آمده باشد.

از فراز قرنها دست به دست سروانتس[1] و رابله[2] و دانته[3] می‌دهند و بااین جامعه دیرنشین همقرین می‌شوند . این روحانیان جدید الحدوث بجای آنکه هیئتی غیر انتزاعی و ، به اصطلاح ، جغرافیائی باشند به صورت مجمعی درمی‌آیند که اعضایش در نسل‌های متوالی جای دارند، به صورت باشگاهی که همهٔ اعضایش بجز یکی مرده‌اند ، یعنی همان کسی که آخر از همه می‌آید وروی زمین نمایندهٔ دیگران است و کلیت روحانی را در وجود خود فشرده می کند .

این مؤمنان نوظهور، که قدیسانشان در اعصار کهن می‌زیسته‌اند، آخرتی نیز دارند . جدائی میان نیروی عرفی و نیروی شرعی موجب تغییر عمیقی در مفهوم «افتخار» می‌شود : در عهد راسین این افتخار پیش از آنکه انتقام نویسندهٔ قدر ناشناخته باشد ادامهٔ طبیعی توفیق و محبوبیت نویسنده در قرنی تغییر ناپذیر وجامعه‌ای راکد بود . در قرن نوزدهم، این مسئله به‌صورت امری «مافوق‌جبران» درمی‌آید. سخنانی مشهور نظیر «آثار مرا در سال ۱۸۸۰ درك خواهند کرد[4]» یا «من در مرحلهٔ تجدید نظر حاکم خواهم شد» ثابت می کند که نویسنده آرزوی اعمال نفوذ مستقیم و عام را در چارچوب اجتماعی بسامان ومتشکل از دست نداده است. اما چون این اعمال نفوذ در زمان حال عملی نیست،

۱ــ Cervantes ــ نویسندهٔ اسپانیائی در قرن شانزدهم ، صاحب رمان معروف «دن کیشوت» .

۲ــ Rabelais ــ نویسندهٔ بزرگ فرانسوی درقرن شانزدهم .

۳ــ Dante ــ شاعر بزرگ ایتالیائی (۱۳۲۱ ــ ۱۲۶۵) ، صاحب منظومهٔ معروف «کمدی الهی» .

۴ــ استاندال که در زمان حیات خودگمنام و قدر ناشناخته بود در اواخر عمر جملهٔ بالا را در دفتر یادداشتش نوشت که از قضا عیناً به حقیقت پیوست .

ناچار رؤیای آشتی میان نویسنده و خواننده را به آینده‌ای دور محول می‌کند و از این طریق پاداشی برای خود می‌جوید. وانگهی، اینها همه در پرده‌ای از ابهام است: هیچیك از این مشتاقان افتخار با خود نیندیشیده است که در چه نوع اجتماعی می‌تواند اجرخود را دریافت دارد. تنها به این رؤیا دل خوش می‌دارند که نبیرگانشان چون دیرتر می‌آیند و در جهانی پیرتر می‌زیند از وضع درونی بهتری برخوردار خواهند شد. بدینگونه است که بودلر، که از تناقض‌ها نگرانی ندارد، غالباً جراحات غرورش را باتماشای شهرت پس از مرگ خود التیام می‌بخشد (هرچند به نظر او جامعهٔ بشری دچار چنان فساد و انحطاطی شده است که پایانی جز نابودی نوع بشر در پیش ندارد).

پس نویسنده، برای زمان حال، به خوانندگانی متخصص روی می‌آورد و، برای زمان گذشته، بامردگان نامی عهدی عارفانه می‌بندد و، برای زمان آینده، به افسانهٔ افتخار پناه می‌برد. از هیچ چیز فروگذار نمی‌کند تا خود رابه صورتی تمثیلی ازطبقهٔ خود جدا سازد. جای او در هواست، باقرن خود بیگانه است، از وطن خود بیرون است، از جامعهٔ خود مطرود است، در نزد خاص وعام ملعون است. همهٔ این بازیها تنها برای رسیدن به یك هدف است: خود را دراجتماعی تمثیلی، که تصویری از اشرافیت پیش از انقلاب باشد، جای دادن. علم روانکاوی بااین کیفیات «تشبّه»[1]، که اندیشهٔ هنری نمونه‌های فراوانی از آن به‌دست می‌دهد، آشناست: بیماری که برای گریز از تیمارستان به کلید نیاز دارد و سرانجام به این پندار می‌رسد که خودش همان کلید است.

۱- Identification

بدینگونه نویسنده که برای خروج از طبقهٔ خود به مرحمت و عنایت بزرگان نیاز دارد سرانجام خود را روح مجسم اشرافیت می‌پندارد. و چون مشخص اشرافیت طفیلی‌گری است، پس نویسنده تظاهر و تفاخر به طفیلی‌گری را شیوهٔ زندگی خود قرار می‌دهد و خود را شهید راه «مصرف کردن محض» می‌سازد. همچنانکه گفتیم، هیچ مانعی برای خود نمی‌بیند که اموال بورژوازی را به مصرف برساند، اما به شرط اینکه آنها را خرج کند، یعنی به‌اشیائی بی‌حاصل و بی‌مصرف مبدل سازد. پس آنها را به‌اصطلاح «آتش می‌زند»، زیرا که آتش همه چیز را تطهیر می‌کند. وانگهی چون همیشه توانگر نیست اما باید به هر حال خوش بگذراند، برای خود زندگی عجیبی درست می‌کند هم آمیخته به‌تبذیر واسراف وهم به‌فقر و نیاز که بی‌بندوباری حساب شدهٔ آن نمایندهٔ گشاده‌دستی بی‌حسابی است که بر او منع شده است. بیرون از کار هنر، اشرافیت را تنها در سه چیز می‌داند: اول درعشق، زیرا عشق هوسی است بیهوده ونیز، چنانکه نیچه گفته است، زن خطرناک‌ترین بازی‌هاست؛ دوم در سفر، زیرا مسافر شاهد و ناظری است دائمی که از این جامعه بدان جامعه می‌رود و در هیچیک قرار نمی‌گیرد و نیز از آنرو که نویسنده مصرف کننده‌ای است «بیگانه» در جامعه‌ای زحمتکش و بنابراین نفس مجسم طفیلی‌گری است؛ در درجهٔ سوم گاهی در جنگ، زیرا جنگ مصرفگاه عظیم جان‌ها و مال‌هاست.

نظر تحقیری را که در جوامع اشرافی و جنگی نسبت به حرفه‌ها داشتند در نزد نویسنده هم باز می‌یابیم: برای او همین بس نیست که وجودش مانند درباریان حکومت سابق استبداد بی فایده باشد، علاوه بر آن آرزومند قدرتی است که بتواند کار مفید را لگدکوب کند، بشکند، بسوزد، تباه سازد و کارملاکان و اربابانی را که هنگام شکار با خدم‌وحشم

خود ازمیان گندم‌زارها تاخت و تازمی‌کردند مورد تقلید قراردهد. همان انگیزه‌های ویرانگری را که بودلر در قطعهٔ «آبگینه فروش»[1] مطرح کرده است در ذهن می‌پرورد. اندك زمانی پس از این دوره، نویسنده ازمیان همهٔ اشیاء ممکن فقط ابزارهای بدشکل و بی‌قواره ودور افتاده و بی‌مصرف‌را، که به‌طبیعت بی‌شکل‌بازگشته‌اند وگوئی صورت‌مضحکی ازابزارمندی وشیئیت[2]اند، دوست دارد. چه بساکه زندگی خودرا هم ابزاری بداندکه باید نابود شود؛ به‌هرحال آنرا به خطر می‌افکند و به قماری می‌گذاردکه باختش حتمی‌باشد: الکل ومخدرونظایرآن‌برایش مباح است.

البته‌کمال بیهودگی‌همان زیبائی است. ازمکتب «هنربرای‌هنر» گرفته تا مکاتب «رئالیسم» و«پارناسیسم» و«سمبولیسم» همه در این نکته متفقند که هنر عالی‌ترین صورت مصرف محض است. هنر چیزی نمی‌آموزد، منعکس کنندهٔ هیچ ایدئولوژی و شیوهٔ تفکری نیست، خصوصاًتن‌نمی‌دهد که‌به‌خدمت‌اخلاق درآید؛ پیش‌از ژید، نویسندگانی چون فلوبر و گوتیه[3] وبرادران گنکور[4]و رنار[5]و موپاسان هریك به شیوهٔ‌خاص خودگفته بودندکه «همیشه با احساسات نیك است که‌ادبیات

۱ــ Le vitrier ــ عنوان یکی ازاشعار منثوربودلر است، بدین‌مضمون که آبگینه فروشی ازکوچه می‌گذرد، شاعر به‌بهانهٔ تعویض جام شیشه شکستهٔ خود او را به درون خانه می‌آورد و درآنجا سرمایهٔ آبگینه فروش را خرد می‌کندو در پیش پای او می‌ریزد.

۲ــ «ابزارمندی وشیئیت» در ترجمهٔ ustensilité

۳ــ رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۷۷.

۴ــ رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۷۷

۵ــ Renard ــ ژول رنار ــ نویسندهٔ فرانسوی در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم واوائل قرن بیستم.

بد را بوجودمی‌آورند»[1] . درنظر برخی ازاینان ، ادبیات همانا ذهنیتی است که تا حد مطلق پیش رفته است ، آتش نشاطی است که در آن شاخه‌های سیاه مشقات‌ورذائل‌آنان به‌خود می‌پیچد ومی‌سوزد . اینان‌که درکنج جهان همچنانکه‌درکنج‌سیاهچالی‌نالان‌افتاده‌اند با ابرازنارضائی ودلزدگی ـ که نشان دهندهٔ «جهان‌های دیگر»است ـ ازحداین دنیای‌دنی برمی‌گذرند و آنرا از میان برمی‌دارند . به نظر اینان ، قلب و روحشان چنان با قلب و روح دیگران متفاوت است که نقشی که از آن می‌سازند باید حتماً خشك وعقیم باشد .

نویسندگانی‌دیگرشاهدان‌بیطرف عصرخود می‌شوند . اماشهادت اینان دربرابرهیچکس صورت نمی‌گیرد، بلکه شهادت وشاهدانراتاحد مطلق بالا می‌برند وتصویرجامعهٔ پیرامون خود را به آسمان تهی عرضه می‌کنند. دراین‌آثارهمهٔ رویدادها وامورجهان تخطئه می‌شوند وازمکان خود بیرون می‌آیند و شکلی واحد می‌یابند و به کمند سبکی هنرمندانه می‌افتندودرنتیجه به‌صورتی‌خنثی‌درمی‌آیندوبه‌اصطلاح‌در«بین‌الهلالین»[2] قرارمی‌گیرند ؛ رئالیسم یعنی «تعلیق حکم»[3] . دراینجا حقیقت محال به زیبائی غیر بشری «زیبا چون رؤیای سنگی» [4] می‌پیوندد . نه نویسنده ،

۱ـ رجوع شود به صفحهٔ ۹۳ کتاب حاضر وتوضیح ذیل آن.

۲ و ۳ـ « بین‌الهلالین » (entre parenthèses =) و « تعلیق حکم » (époché = که آنرا به «عزل نظر» هم ترجمه کرده‌اند) در فلسفهٔ «پدیدار شناسی» ، خاصه در قاموس **هوسرل** ، عبارت از عمل فیلسوفی است که از پاره‌ای مسائل ، مثلا مسئلهٔ وجود ماهوی دنیای بیرونی، صرف نظر می‌کند و آنها را در«بین‌الهلالین» قرار می‌دهد تا بتواند ماهیاتی راکه به‌نحو بیواسطه مورد تجربهٔ شهودی قرار می‌گیرند تحلیل کند .

۴ـ «زیبا چون رؤیای سنگی» ، مصراعی است از دیوان «گلهای بدی» اثر بودلر.

تا زمانی که می‌نویسد ، اهل این جهان است و نه خواننده ، تا زمانی که می‌خواند . هر دو به نگاه محض بدل شده‌اند . هر دو بشر را از بیرون می‌نگرند. می کوشند تا نگاهی خدائی (یا بهتر بگوئیم : نگاهی ازخلاء مطلق) براو بیفکنند .

اما، به‌هرحال، بازممکن‌است که درتوصیفی که ناب‌ترین‌شاعران تغزلی از خصوصیات شخصی خود می کند ، من خود را بازشناسم ؛ و گرچه رمان تجربی ازعلم تقلید می‌کند [1] آیا نمیتوان ازچنین رمانهائی به مانند علم استفاده کرد و آیا ممکن نیست که اینها هم «کاربردها»ی اجتماعی داشته باشند ؟ تند روان از ترس اینکه مبادا مثمر ثمری شوند آررودارند که آثارشان نتواند حتی قلب وروح خواننده را بر او آشکار کند، بدین‌سبب ازبیان تجربهٔ خودسرباز‌می‌زنند . البته اثرهنری‌بالمآل یکسره عبث نیست ، مگراینکه یکسره غیربشری باشد .

نتیجهٔ منطقی‌اینهمه ، آرزوی‌آفرینش مطلق است که‌عصارهٔ‌تجمل واسراف باشد ودراین جهان به‌کاری نیاید ازآنرو که متعلق به‌این جهان نیست‌وچیزی ازاین‌جهان را یادآوری نمی‌کند : قوهٔ تخیل همچون قوهٔ نامقید و غیر مشروطی برای نفی واقعیت تلقی می‌شود و شیئی هنری بر ویرانهٔ جهان بنامی‌گردد . تصنع پرستی مفرط «دزه سنت» [2] وآشفتگی تدریجی وپی‌درپی همهٔ حواس وسرانجام تخریب لجوجانهٔ زبان. البته

۱ــ مقصود رمانهای ناتورالیستی است ، خاصه رمانهای امیل‌زولا ، که در آنها نویسنده می‌کوشد تا از دانشمند تقلید کند و علم را براد‌بیات تطبیق دهد .

۲ــ Des Esseintes ــ نام قهرمان رمان A rebours اثر Huysmans (نویسندهٔ فرانسوی در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم) است که زندگی‌اش از هرحیث مصنوعی است : برای شنیدن صدای امواج ، آب حمام را به‌صدا در می‌آوردو برای تجلی مظاهر طبیعت وسائل ساختگی به‌کار می‌برد .

دراین میان سکوت هم هست : سکوتی ازیخ ، اثر مالارمه[۱] ــ یاسکوت «آقای تست»[۲] که درنظرش هر ارتباطی ناپاك است .

حدنهائی این ادبیات درخشان وقتال نیستی وعدم است، حدنهائی وجوهرعمیق آن. بدین معنی که این روحانیت جدید هیچ چیز مثبت ندارد، نفی سادهٔ امور دنیوی است . در قرون وسطی امور دنیوی و عرفی نسبت به امورروحانی وشرعی «غیراصلی» و «نامهم» بود . درقرن نوزدهم کار واژگونه می‌شود : امور دنیوی و عرفی در درجهٔ اول اهمیت قرار می‌گیرد وروحانیت به‌صورت عاملی طفیلی و غیراساسی در می‌آید که اموردنیوی وعرفی را می‌خورد ومی‌کوشد تا نابود کند . باید جهان را نفی یا مصرف کرد ، و در ضمن مصرف کردن آنرا نفی کرد . فلوبر می‌نویسدتا ازدست مردمان واشیاء رهائی یابد . جمله‌های او شیئی مدرك را احاطه می‌کند ، می‌رباید ، متوقف می‌دارد و کمرش را می‌شکند ، سپس آنرا درمیان می‌فشارد ، خود به‌صورت سنگ درمی‌آید و آنرا هم با خود سنگ می‌سازد . عبارت‌های او کوروکراست ، بیخون وبی‌رگ است ، هیچ نفسی ازحیات درآنها نیست . سکوتی ژرف هرعبارت را ازعبارت بعد جدا می‌سازد . هرعبارت علی‌الدوام درفضائی تهی سقوط می‌کند و شکار خود را در این سقوط نامتناهی به دنبال می‌کشاند . هر

۱ ــ Mallarmé ــ شاعرسمبولیست فرانسوی درنیمهٔ دوم قرن نوزدهم که به‌عقیدهٔ بسیاری از سخن سنجان بزرگترین شاعر فرانسه است . سارتر در سال ۱۹۶۴ ، درطی مصاحبهٔ معروفی باروزنامهٔ «لوموند» ، اظهار می‌دارد که او را بزرگترین شاعر فرانسه می‌داند اما عمد اورا درایجاد تنقید کلام مردود می‌شمارد .

۲ ــ مقصود پل والری است که دریکی ازکتابهایش خود را «آقای تست» می‌نامد. این کلمه در زبان لاتینی به‌معنای «سر» است و مراد والری از آن «اندیشمندی» است .

واقعیتی همینکه شرح داده شد از فهرست حذف می‌شود : نوبت به واقعیت دیگرمی‌رسد . رئالیسم هیچ نیست مگرهمین شکار مشئوم . پیش از هر چیز باید خاطرخود را آرام و آسوده کرد. هرجا که رئالیسم بگذرد دیگر گیاه نمی‌روید [1] .

جبری که رمان ناتورالیستی به آن دست می‌آویزد زندگی‌را خرد می‌کند ، عوامل ماشینی یك جانبه و یك جهته جایگزین عمل انسانی می‌شود. و این جبریك مضمون بیش ندارد : متلاشی شدن تدریجی فلان انسان یا فلان دستگاه یا فلان خانواده یا فلان جامعه . باید به‌عدم‌رسید، به‌صفرمطلق . نویسنده طبیعت رادرحال عدم تعادل بارور درنظرمی‌گیرد و این عدم تعادل را از میان می‌برد و با ابطال نیروهای متقابل به تعادلی مرگ‌واربازمی‌گردد . هنگامی که این مکتب تصادفاً توفیق وکامیابی‌مرد بلندپروازی را هم‌به‌مانشان دهد این امرپنداری بیش نیست : «بل‌آمی»[2] قلاع بورژوازی را با حمله تسخیر نمی‌کند ، این مرد لعبتکی است که صعودش مبین سقوط قشری ازاجتماع است . وهنگامی که «سمبولیسم» قرابت‌نزدیك زیبائی بامرگ راکشف می‌کند درواقع‌فقط به‌بیان‌مصرح مضمونی می‌پردازدکه سراسر ادبیات‌نیمهٔ دوم‌قرن نوزدهم را فرا گرفته است .

زیبائی‌زمان‌گذشته، ازآنرو که‌زمان‌گذشته دیگردردسترس‌نیست، زیبائی دختران محتضر و زیبائی گلهائی که می‌پژمرند ، زیبائی همهٔ سایش‌ها وکاهش‌ها وویرانی‌ها، یعنی حداعلای مصرف ، زیبائی مرضی

۱ــ جمله‌ای است که دربارهٔ آتیلا ، فرمانروای قوم «هون»، که اروپا را غارت کرد گفته شده است .

۲ــ Bel Ami ، اثر موپاسان ، سرگذشت روزنامه نویسی جاه طلب وبلند پرواز است (این رمان به فارسی ترجمه شده است) .

که می‌فرسایدو عشقی که می‌بلعدو هنری که می کشد . مرگ همه‌جاحاضر است : پیش روی ما ، پشت سرما ، حتی در پرتو آفتاب ودرعطر خاك . هنر بارس[1] اندیشهٔ مرگ است : هیچ شیئی زیبا نیست مگر اینکه «مصرف کردنی» باشد ، یعنی چون از آن تمتع برند بمیرد . آن سازمان زمان که خاصه متناسب با این بازیهای شاهانه باشد «لحظه» است.چون لحظه می‌گذرد و چون لحظه به‌خودی خود تصویر ابدیت است ، پس نفی زمان بشری است ، یعنی زمان سه بعدی‌کارو تاریخ . برای ساختن، زمان بسیارلازم است، اما یك لحظه‌کافی است تا همهٔ ساخته‌ها را با خاك یکسان کند .

همینکه از این نظر بر آثارژید بنگریم نمی‌توانیم وجود یك نظام اخلاقی‌را در آنها نادیده‌بگیریم که منحصراً مخصوص «نویسندهٔمصرف کننده» است . «فعل عبث» ژید جزسرانجام یك قرن کمدی بورژوازی و آرزوی اشرافیت نویسنده چه می‌تواند باشد[2] ؟ جالب آنکه مثال‌ها همه دلالت بر « مصرف » دارند : « فیلو کتت » کمان خود را می‌دهد ،

۱– Barrès – موریس بارس – نویسنده وسیاستمدارفرانسوی (۱۹۲۳–۱۸۶۲)

۲– «فعل عبث» (= acte gratuit) که در سطور پیشین به آن اشاره شد (صفحهٔ ۱۶۴) در آثار آندره ژید ، عمل‌کسی است‌که‌کارهای ظاهراً خطیر را بی‌هیچ دلیل موجهی انجام می‌دهد . مثلا ، درکتاب « سردابه‌های واتیکان» ، «لافکادیو» که سوار قطاری شده است به حکم‌قرعه مرد ناشناسی راکه پشتش به اوست از پنجره به دره سرنگون می‌کند ؛ یا درکتاب «پرومتهٔ سست زنجیر» مردثروتمندی درخیابان‌بهعابری برمی‌خورد وازاومی‌خواهد که نشانی هرکس راکه میل دارد درپشت پاکتی بنویسد وپس‌از آنکه نشانی‌نوشته شد به‌جای تشکر کشیدهٔ محکمی برچهرهٔ او می‌زند و ناپدید می‌شود و سپس اسکناسی درشتی درهمان پاکت می گذاردو به‌نشانی‌کسی که نمی‌شناسدمی‌فرستد: هیچیك از این اعمال نه موجبی دارد و نه توجیهی .

«میلیوتر» اسکناس‌های خود را دور می‌ریزد ، «برنار» دزدی می کند ، « لافکادیو » آدم می کشد ، « منالك » لوازم خانه‌اش را می‌فروشد . این تحرك مخرب تا انتهای نتایج خود پیش می‌رود : برتون[1] بیست سال بعد چنین می‌نویسد : « ساده‌ترین عمل سوررئالیستی عبارت است از تپانچه به‌دست در کوچه رفتن وچشم بسته تاحد توانائی به‌میان جمعیت تیرانداختن .»

چنین است آخرین نقطهٔ تحول طولانی فعل وانفعالی‌دیالکتیکی: درقرن‌هیجدهم‌ادبیات‌نمایندهٔ «منفی گری» بود، درزمان تسلط‌بورژوازی به‌مرحلهٔ نفی مطلق ومسلم می‌رسد وبه‌صورت فعل و انفعالی رنگارنگ و متلألؤ از «نابودی» در می‌آید . برتون باز می‌نویسد : «سوررئالیسم علاقه‌ای ندارد‌که چیزی راکه هدفش نابودی هستی به صورت شعله‌ای درونی‌وکورانه نباشد به‌حساب‌آورد ، شعله‌ای‌که نه روح یخ باشد ونه روح آتش .»

درآخر، برای ادبیات‌کاری نمی‌ماند جزاینکه خود را نفی‌کند . واین همان‌کاری است که زیرلوای «سوررئالیسم» انجام می‌دهد : مدت هفتاد سال چیز نوشتند تا دنیا را «مصرف» کنند ؛ اما پس‌از سال ۱۹۱۸ چیزمی‌نویسند تا ادبیات را مصرف کنند ؛ سنن ادبی را ازمیان می‌برند، کلمات را به‌هدرمی‌دهند ،آنها را به یکدیگرمی کوبند تا منفجرشوند[2]. ادبیات از نفی مطلق به صورت «ضد ادبیات» درمی‌آید ؛ هرگز ادبیات اینهمه «ادب‌مآب» نبوده است : حلقهٔ دایره به‌روی خود بسته می‌شود .

درهمین زمان، نویسنده برای اینکه ازجلفی وگشادبازی اشراف زادگان تقلید‌کند سودائی بالاترازآن ندارد‌که عدم مسئولیت خود رابر

۱– Breton – رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۲۸ کتاب حاضر.
۲– برای توضیح بیشتر رجوع شود بصفحهٔ ۲۳ کتاب حاضر وذیل‌آن.

کرسی نشاند . نخست حقوق نبوغ را که جانشین حق الهی سلطنت استبدادی است عنوان می کند . چون «زیبائی» تجملی است به غایت رسیده، چون زیبائی تل آتشی است باشعله‌های سرد که همه چیز را نورانی می کند و می‌سوزاند، چون زیبائی از همهٔ صور و اشکال فرسودگی و انهدام مایه می‌گیرد، خاصه از رنج و از مرگ ، پس هنرمند که متولی بقعهٔ زیبائی است حق دارد که به‌حکم زیبائی به‌طلبکاری بیاید و در صورت لزوم موجب بدبختی همنوعانش شود . اما خود هنرمند ، سالهاست که دارد می‌سوزد و دیگر خاکستر شده است و اکنون قربانیانی دیگر باید تا طعمهٔ آتش شوند. خاصه زنان، که هنرمند را رنج می‌دهند و هنرمند حق آنان را کف دستشان می‌گذارد . هنرمند آرزو دارد که بتواند همهٔ کسانی را که در پیرامون او هستند به‌بدبختی بکشاند. و اگر برای ایجاد فجایع و بلایا وسیله‌ای ندارد، به‌هر حال به‌قبول پیش کش‌ها اکتفا می کند . ستایشگران فراوانی از زن و مرد گرد او را گرفته‌اند تا او دلشان را آتش بزند و نقدینه‌شان را بی‌شکرانه و بی‌دریغ خرج کند . موریس ساکس[۱] می‌نویسد که پدربزرگ مادری او که برای آناتول فرانس احترامی جنون‌آمیز قائل بود ثروتی خرج کرد تا اثاث و لوازم زندگی را در «ویلای سعید[۲]» برای او روبه‌راه کند. هنگامی که مرد، آناتول فرانس در رثای او گفت : «حیف ! چه‌مبل‌آور خوبی بود !»

نویسنده با گرفتن پول از بورژوا وظیفهٔ مقدس خود را انجام می‌دهد ، زیرا که قسمتی از ثروت‌ها را برداشت می کند تا آنرا دود سازد و از میان ببرد . و فی‌الحال ، با همین کار، خود را در سطحی بالاتر از همهٔ

۱ــ M. Sachs ــ داستان نویس و وقایع نگار و محقق معاصر فرانسوی (۱۹۰۶ــ۱۹۴۴) .

۲ــ محل اقامت آناتول فرانس در پاریس .

مسئولیت‌ها قرارمی‌دهد : اساساً دربرابر که مسئول باشد ؟ و به‌حکم چه؟ اگرغرض‌ازآثارش ساختن بود می‌شد ازاوحساب خواست ، اماحال که وجود خودرا به‌عنوان تخریب محض بر کرسی می‌نشاند ازبازخواست وداوری می‌رهد .

همهٔ اینهادرپایان قرن‌نوزدهم تاحدودی مغشوش ودرهم‌ومتناقض است . اما هنگامی که با ظهور مکتب سوررئالیسم ادبیات به صورت تحریك به کشتاردرمی‌آید ، نتیجهٔ خلاف عرف ولی منطقی این عوامل آن می‌شود که نویسنده اصل عدم مسئولیت کامل خود را مصرحاً اعلام می‌کند . در حقیقت دلائل آنرا به روشنی بیان نمی‌کند ، بلکه به سنگر «نگارش‌خود به‌خود[1]» پناه می‌برد . اما انگیزه‌ها آشکاراست : اشرافیتی طفیلی برای مصرف محض که کارش اتلاف بی وقفهٔ اموال جامعه‌ای زحمتکش و تولیدکننده باشد قابل محاکمهٔ اجتماعی نیست که به دست این اشرافیت منهدم‌می‌شود . وچون این انهدام حساب شده هرگزازحد «رسوائی»تجاوزنمی‌کندرواقع‌این‌امربدان معنی است که‌نخستین‌وظیفهٔ

۱ــ یکی از شیوه‌های سوررئالیستی «نگارش خود به خود» است که راه ورسم آن ، طبق توصیهٔ آندره برتون ، بدینقرار است : «در گوشه‌ای که کاملابرای تمرکزافکارتان مساعدباشد بنشینید. آنگاه کاغذ وقلم به‌دست گیرید و خود را در حال تأثیر پذیری و انفعال محض قرار دهید . در بارهٔ هنرهای خودتان و هنرهای دیگران فکر نکنید و آنها را از صفحهٔ ذهن بزدائید ... بی آنکه پیشاپیش موضوعی در نظر داشته باشید بسرعت شروع به‌نوشتن کنید. بدون درنگ‌وباچنان شتابی‌بنویسید که فرصت بازخواندن آنچه راکه نوشته‌اید نیابید. جملهٔ اول به خودی خود می‌آید وبه دنبال آن جمله‌های دیگری که با ذهن هشیار رابطه‌ای ندارند بلکه‌دراعماق ضمیر پنهان درهم‌فشرده ومدفون‌اند و فقط انتظار لحظه‌ای را می‌کشند که در عالم خارج تجلی‌کنند، پشت سرهم و بطور خودکار بەروی صفحهٔ کاغذ خواهند آمد .»

نویسنده ایجاد رسوائی است و حق لایزال او گریز از عواقب این رسوائی.

طبقهٔ بورژوازی نویسنده را آزاد می‌گذارد؛ به‌این بازیگوشی‌ها می‌خندد. برای او مهم نیست که نویسنده تحقیرش کند. وانگهی این تحقیر چندان شدید نیست: زیرا تنها خوانندهٔ آثار نویسنده همان طبقه است: نویسنده در این باره جز با او سخن نمی‌گوید، آنرا با او درمیان می‌گذارد و این از لحاظی در حکم پیوندی است میان آن دو. حتی اگر سخن نویسنده می‌توانست درمیان عامهٔ مردم نفوذ کند چه احتمالی بود که بتواند با شرح اینکه اندیشه‌های بورژوا توام با رذالت و دنائت است آتش نارضائی توده‌ها را دامن بزند؟ محال است که آئینی مبتنی بر مصرف محض بتواند طبقه‌های زحمتکش را بفریبد.

وانگهی، طبقهٔ بورژوازی بخوبی آگاه است که نویسنده درخفا جانب او را گرفته است: نویسنده به‌این طبقه نیاز دارد تا بتواند آئین زیباشناسی خود را که مبتنی بر مخالفت و کین خواهی است توجیه کند. نویسنده اموالی را که مصرف می‌کند از این طبقه دارد. نویسنده آرزومند حفظ نظام موجود اجتماعی است تا بتواند خود را در آن بیگانه جاودان حس کند. حاصل آنکه نویسنده طاغی است نه انقلابی. و طبقهٔ بورژوازی با بودن طاغیان کار خود را از پیش می‌برد.

حتی، از لحاظی، با نویسندگان همدست می‌شود: بهتر همانست که نیروهای نفی کننده در آئین زیباشناسی بیهوده‌ای، در عصیان بی‌نتیجه‌ای باقی بمانند؛ اگر این نیروها آزاد باشند ممکن است که به‌خدمت طبقه‌های ستمدیده در آیند. وانگهی خوانندگان بورژوا آنچه را که نویسنده «عدم

موجبیت»[1] آثارش می‌نامد به‌شیوهٔ خود تفسیر می‌کنند: از نظر نویسنده این جوهر روحانیت است و تجلی دلیرانهٔ گسستن او از امور عرفی و دنیوی؛ از نظر خوانندگان بورژوا، اثری که «بی‌موجب» و «عبث» باشد طبعاً بی‌آزار است، نوعی سرگرمی و مشغولیت است. اینان بی‌گمان آثار بوردو[2] و بورژه[3] را بهتر می‌پسندند، اما اشکالی نمی‌بینند که کتابهای بیفایده‌ای هم وجود داشته باشد تا ذهن را از اشتغالات جدی بازدارد و تفریحی را که برای تجدید قوا لازم است فراهم آورد.

بدینگونه خوانندهٔ بورژوا، حتی باقبول اینکه اثر هنری به‌هیچ دردی نمی‌خورد بازوسیله‌ای می‌یابد تا از آن استفاده کند. موفقیت و محبوبیت نویسنده مبتنی برهمین سوء تفاهم است: چون نویسنده ذوق کند که قدرش ناشناخته مانده است طبیعی است که خوانندگانش دچار اشتباه شوند. حال که ادبیات دردست او به‌صورت نفی انتزاعی درآمده است که ریشه در خویش دارد و از خویشتن تغذیه می‌کند، باید هم که نویسنده منتظر باشد تا خوانندگانش به زننده‌ترین دشنام‌های او بخندند و بگویند: «اینها همه ادبیات است.[4]»؛ و حال که ادبیات اعتراضی است به‌جدی‌بودن‌جاودانی‌ارزش‌ها باید هم نویسنده‌این‌راپسندد‌که‌خوانندگان قاعدتاً سخن‌او را به‌جدنگیرند. وسرانجام این خوانندگان خود را در «نیهیلیستی[5]»ترین کتابهای عصر خود ــ ولو این امر با رسوائی‌صورت گیرد، ولو خود به این امر کاملا وقوف نداشته باشند ــ بازمی‌یابند. سبب آنست که نویسنده، هرچند کمال جدوجهد را به عمل آورد تا

۱ــ یا «اباحه» (gratuité=) ــ رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۶۴

۲و۳ــ رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۷۱

۴ــ رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۵۹.

۵ــ برای توضیح معنای «نیهیلیسم» رجوع‌شود به لغتنامهٔ آخر کتاب.

خوانندگانش را از خود پنهان کند ، هرگز نخواهد توانست که از زیر تأثیر پنهانی آنان کاملا بگریزد.

این نویسنده ، یعنی بورژوائی خجلت زده که برای بورژوایان می‌نویسد اما این را به روی خود نمی‌آورد ، چه بسا که مروج جنون آمیزترین اندیشه‌ها شود: اندیشه‌ها غالباً حباب‌هائی را می‌مانند که برسطح ذهن پدید می‌آیند. اما «صنعت نویسندگی»[1] اش او را «لو»می‌دهد،زیرا باهمان حدت وجدّیت آنرا نمی‌پاید . و صنعت نگارش مبین انتخابی عمیق‌تر و حقیقی‌تر، مبین ما بعدالطبیعه‌ای تاریك ومبهم ، مبین رابطه‌ای اصیل‌تر باجامعهٔ معاصر است . وقاحت وپرده دری ، تلخکامی وبدبینی مضمونی که‌نویسنده برگزیده است هرچه هم شدید باشد،صنعت داستان نویسی قرن نوزدهم تصویری اطمینان بخش از طبقهٔ بورژوازی درنظر خوانندهٔ فرانسوی ترسیم می‌کند.

حقیقت آنکه نویسندگان ما این صنعت را از پدران خود به‌ارث برده‌اند، اما اصلاح وتکمیل آن باخودشان بوده است. ظهور آن، که‌به آخرین سالهای‌قرون‌وسطی می‌رسد،مقارن است‌بابروز نخستین‌تفکرات انعکاسی[2] درزمینهٔ داستان نویسی و آگاهی نویسنده ازهنرخود.درآغاز، نویسنده قصه می‌گفت‌بی‌آنکه پای خود را به‌میدان بکشد ویا دربارهٔ‌کار خود بیندیشد، زیرا مضامین قصه‌هایش همه تقریباً براساس فرهنگ‌عامه

۱ــ Technique یا «شیوهٔ پرداخت». سارتر سالها پیش ازنوشتن«ادبیات چیست»، درنقدی بر«خشم و هیاهو» اثر فاکنر، می‌گوید : «شیوهٔ پرداخت داستان همیشه‌مبین بینش‌ما بعدطبیعی‌داستان‌نویس‌است.پس‌وظیفهٔ‌اصلی منتقدپیش از ارزیابی آن، بازیابی این است .»

۲ــ برای توضیح معنای «تفکرانعکاسی» رجوع‌شود به‌ذیل صفحهٔ ۱۱۵.

یالااقل روایات مردم بود ونویسنده به‌همین بس می‌کرد که آنهارامدون کند. خصوصیت اجتماعی مطلبی که اومی‌پرداخت ونیزاین نکته‌که آن مطلب پیش از آنکه موردتوجه اوقرارگیردوجود داشته است به‌نویسنده جنبهٔ «واسطه» می‌بخشید وهمین امر کافی بود تا عمل او را توجیه کند: نویسنده کسی بودکه زیباترین داستانها را می‌دانست و آنها را به جای آنکه شفاهاً نقل کند به‌رشتهٔ تحریر می‌کشید. نویسنده کمتر دست به‌خلق وابداع می‌زد، بیشتر می‌پرداخت و می‌آراست.او مورخ افسانه‌ها بود.

اما هنگامی که خود دست به‌کار ساختن قصه‌هائی زدکه منتشر می‌کرد آنگاه خویشتن را در برابر دید: هم تنهائی تقصیرآمیز خود را کشف کرد وهم «عدم موجبیت» توجیه ناپذیر آفرینش ادبی را ، یعنی ذهنیت ودرون‌گرائی آنرا. برای پنهان کردن اینها از دیدهٔ دیگران و از دیدهٔ خود،برای تثبیت کردن‌حق‌نویسندگی خود، خواست که‌به‌ابداعات خود ظاهری حقیقی بدهد. چون توانائی آنرا نداشت‌که برای حکایات خود آن جسمیت و کدورت تقریباً مادی را نگه‌داردکه مشخصهٔ حکایات زادهٔ‌تخیل مردم‌بود باری وانمود کردکه این قصه‌ها ساختهٔ ذهن او نیست بلکه یادبودها و خاطرات شخص دیگری است. بدین منظور، نویسنده در لباس نقال احادیث شفاهی در کتاب‌های خود ظاهر می‌شد و ضمناً جمعی‌شنوندهٔ خیالی راوارد داستان می‌کرد که نمایندهٔ‌خوانندگان‌واقعی اوبودند. ازجمله‌قهرمانهای کتاب «دکامرونه[1]» که«غریب افتادگی»موقت

۱– Décaméron – این کلمه که در اصل به‌معنی «ده روز» است به قصه یاقصه‌هائی گفته می‌شود که ماجرایش در مدت ده روز اتفاق افتد . در اینجا مراد کتاب مشهور **بوکاچیو** نویسندهٔ ایتالیائی است‌که میان سالهای ۱۳۵۰ و ۱۳۵۵ تدوین یافته است. داستان این است‌که درگرماگرم طاعون ۱۳۴۸؛ ایتالیا هفت دختر و سه‌پسر درکلیسائی ملاقات می‌کنند و قرار می‌گذارند که

←

آنها به‌نحو عجیبی مانند وضع کشیشان روشنفکر است و به‌نوبت در نقش نقال و شنونده و منتقد ظاهر می‌شوند.

بدینگونه، پس از دوران رئالیسمی عینی و مابعدطبیعی که در آن، کلمه‌های قصه در حکم خود اشیائی است که این کلمه‌ها بر آنها دلالت می‌کند، دورانی که در آن جوهر قصه همان جهان بیرونی است، زمان ایدئالیسمی ادبی فرامی‌رسد که در آن کلمه دارای هستی نیست مگر در دهانی یا در زیر قلمی و ماهیتاً به‌گوینده‌ای راجع می‌شود که کلمه فقط معرف وجود اوست، زمانی که در آن جوهر قصه همان ذهنیتی است که جهان بیرونی را ادراك می‌کند و می‌اندیشد و داستان نویس به جای آنکه خواننده را مستقیماً باشیئی مدرك در تماس قرار دهد به‌واسطه بودن خود اشعار یافته است و این را در قالب نقالی خیالی متجسد می‌سازد.

از این زمان خصوصیت اساسی داستانی که به‌مردم عرضه‌می‌شود اینست که از پیش اندیشیده شده است، یعنی از پیش منظم و مرتب و پیراسته و روشن شده است، یا بهتر بگوئیم: خصوصیت اساسی داستان اینست که از خلال اندیشه‌هائی عرضه می‌شود که با «عطف به ماسبق» پرورده شده است. بدین‌سبب، درحالیکه زمان حماسه (که منشاء جمعی

←

برای فرار از طاعون به‌دهکده‌ای نزدیك فلورانس پناه برند. جوانان در این دهکده زندگی خوشی می‌گذرانند و هرروز یکی از آنها عنوان شاه یا ملکه می‌یابد و موضوعی راکه هرکدام باید درآن باره قصه‌ای بگویند تعیین می‌کند. بدینگونه در مدت ده روز صدقصه گفته می‌شود، و جوانان یازدهمین روز، که طاعون تخفیف یافته‌است، به‌شهر بازمی‌گردند. این کتاب شامل قصه‌های مختلف است که بیشترشان، چون قصه‌های هزار و یك شب، باعفت عمومی معهود سر سازگاری‌ندارد. هیچکدام ازاین‌قصه‌ها ابتکار نویسنده‌نیست، بلکه‌هنربوکاچیو بازآفرینی قصه‌های کهن است. این شیوه که در مشرق زمین سابقه‌ای طولانی دارد در نویسندگان اروپائی قرنهای بعد تأثیر زیاد داشته است.

داردنه‌فردی)غالباً زمان حال است، زمان رمان تقریباً همیشه زمان گذشته است .

از بوکاچیو[1] گرفته تا برسد به سروانتس[2] و سپس به رمانهای فرانسه درقرن‌هفدهم‌وقرن هیجدهم، شیوهٔ‌داستان نویسی پیچیده وبغرنج می‌شود و به صورت آش درهم جوشی درمی‌آید، زیرا درمسیرخودهجا وحکایت وتصویر سازی را برمی‌چیند ودر خود جای می‌دهد :

> چنانکه مثلادر کتاب «شیطان‌لنگ»[3]، لوساژ بمنش‌های‌لابرویر[4] وکلمات قصار لاروشفوکو[5] رنگ داستان می‌زند، یعنی آنها را بارشتهٔ نازك يك «ماجرا»[6] بهم می‌پیوندد.

نویسنده در همان فصل اول ظاهر می‌شود ، اعلام حضور می‌کند ، خوانندگانش را مخاطب قرار می‌دهد، به‌آنان عتاب وخطاب می‌کند ، آنان را از حقیقت داستان خود مطمئن می‌سازد . این همانست که من «ذهنیت نخستین» می‌نامم، سپس ، در ضمن ادامهٔ داستان ، قهرمان‌های درجه دوم که ناقل نخستین به‌آنها برخورده است‌سربرمی‌آورند تاپانقل واژگونبختی‌های‌خودسیرماجراراقطع کنند:اینها«ذهنیت‌های‌دومین»اند که ذهنیت نخستین آنها را برپا می‌دارد وحفظ می‌کند. بدینگونه، بعضی

۱ـ صاحب کتاب «دکامرونه» (رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۹۹)
۲ـ صاحب کتاب «دن‌کیشوت» (رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۴۱)
۳ـ Le Diable boiteux ـ داستانی است هجائی (نوشته شده به سال ۱۷۰۷)، اثر لوساژ نویسندهٔ فرانسوی در قرن هیجدهم که در آثارش آداب ورسوم واخلاق مردم زمان خود راتشریح می‌کند. (از کتابهای او «ژیل‌بلاس» به‌فارسی ترجمه شده است .)
۴ـ رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۳۴
۵ـ رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۳۸
۶ـ Intrigue

از داستانها در مرحلهٔ دوم مورد تفکر مجدد قرار می‌گیرند و به‌محك عقل زده می‌شوند.

> شیوهٔ داستان نویسی به صورت نامه‌های مسلسل[1] جز قسمی از آنچه گفتم نیست. در اینجا نامه عبارت است از روایت ذهنی یك رویداد ودلالت بروجود کسی می‌کند که آنرا نوشته است و آن کس هم بازیگر صحنه است وهم ذهنیت شاهد صحنه. واما خود رویداد، هرچندتازه باشد، از پیش مورد تفکر مجدد قرار گرفته وواضح شده است: نامه همیشه مسبوق برفاصلهٔ زمانی‌است میان‌امرحادث (که متعلق به گذشتهٔ نزدیك است) وروایت آن که در زمانی بعد ودر لحظهٔ فراغت انجام گرفته است.

خوانندگان‌هیچگاه ازرویدادداستان دستخوش حیرت و آشفتگی نمی‌شوند. یعنی اگرهم ناقل درلحظه‌ای که داستان را می‌ساخته است از واقعه شگفت زده شده باشدباری شگفتی خود را به‌خوانندگان «انتقال» نمی‌دهد، بلکه فقط آنرا «گزارش»می‌دهد.واما رمان نویس چون‌مطمئن است که تنهاواقعیت کلمه درگفته‌شدن آنست وچون درقرن ادب زندگی می‌کند، قرنی که درآن هنوز آداب سخن‌گفتن وجود دارد، پس سخن گویان را واردکتابش می‌کند تا بدین وسیله کلماتی را که در آن‌کتاب خوانده می‌شود توجیه کند. اما چون شخصیت‌هائی را که کارشان سخن گوئی است به هرحال به‌وسیلهٔ کلمه‌ها تصویر می‌کند نمی‌تواند خود را از «دور باطل» نجات دهد.

۱ــ مثلا رمان معروف «روابط خطرناك» ، اثر کودرلو دولاکلو (نویسندهٔ فرانسوی درقرن هیجدهم) که بانام «گزند دلبستگی» توسط عبدالله توکل به‌فارسی ترجمه شده‌است.

این امر به‌عکس دود باطل سوررئالیست‌هاست که می‌کوشند تا نقاشی را بوسیلهٔ نقاشی منهدم کنند. اینجا غرض رمان نویس آنست تا بوسیلهٔ ادبیات برای ادبیات اعتبار فراهم آورد.

البته نویسندگان قرن نوزدهم همّ خود را مصروف نقل رویداد کرده‌اند و کوشیده‌اند تا بخشی از طراوت وخشونت واقعه را بدان باز گردانند. اما غالب آنان همان صنعت (تکنیک) ایدئالیستی را به‌کار برده‌اند که کاملا بر ایدئالیسم بورژوائی منطبق بود. نویسندگانی چون بار به‌دور ویلی[1] و فرومانتن[2] باهمهٔ اختلافی که باهم دارند پیوسته از این صنعت استفاده می‌کنند. مثلا در کتاب «دومینیک» ذهنیتی نخستین دیده می‌شود که ذهنیت دوم را استوار می‌دارد واین دومی به‌نقل داستان می‌پردازد.

درهیچ کجا این شیوه آنچنان آشکار نیست که در آثار موپاسان. سازمان داستانهای او تقریباً تغییرناپذیر است: نخست شنوندگان معرفی می‌شوند که معمولا جمعی ازاعیان خوش محضر عالی مشرب‌اند که پس از صرف شام در تالاری گرد آمده‌اند. شب است، شب که همه چیز را محو ومتفرق می‌کند، هم خستگی‌ها وهم شهوات را. ستمکشان خفته‌اند وسر کشان نیز. جهان مدفون شده است وقصه جان می‌گیرد. تنها، در حبابی از نور که محصور به «نیستی» است، همین جمع نخبگان وجود دارند که شب زنده داری می‌کنند و به اجرای تشریفات خاص خود می‌پردازند. اگرمیان آنان دسیسه‌ها وزدوبندهائی‌هم باشد، دراین باره دم نمی‌زنند. وانگهی خواهش‌ها وخشم‌ها خاموش شده‌اند: این مردان واین

۱ـ رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۸۳
۲ـ Fromentin ـ اوژن فرومانتن ـ نقاش و نویسندهٔ فرانسوی درقرن نوزدهم، صاحب رمان معروف «دومینیک» (Dominique)

زنان مشغولند تا فرهنگ خود را وسکنات و اطوار خود را «حفظ کنند» وخود را در اجرای آداب معاشرت «بازشناسند». اینان تصویری از نظم وانضباط را درمطبوع‌ترین صور خود نمایان می‌سازند: آرامش شب و خاموشی شهوات همه دست به‌دست هم داده‌اند تابورژوازی تثبیت‌شدهٔ آخر آن قرن‌را که می‌پندارد که دیگرهیچ واقعه‌ای در جهان‌روی‌نخواهد داد وبه‌جاودانگی‌سازمان سرمایه‌داری ایمان دارد ممثل ومجسم کنند.در اینجا راوی وارد صحنه می‌شود:مردی‌است مسن که «بسیار دیده وبسیار خوانده وبسیاربه‌خاطرسپرده‌است»؛ تجربه‌اندوزحرفه‌ای است:پزشك‌یا نظامی یاهنرمندیازنباره(دون ژوان). به آن‌لحظه‌اززندگی رسیده‌است که، بنابرروایت اساطیری معتبرومطبوعی، آدمی‌ازپای بندشهوات به در آمده است و برشهواتی که درگذشته داشته است با روشن بینی و غمض‌عین می‌نگرد . دلش همانند شب آرام است . با نقل سرگذشتی که حکایت می‌کند از شر آن می‌رهد . اگر از آن رنج برده باشد ، از رنج به گنج رسیده‌است. پس‌به‌این رنج‌بازمی‌گردد وآنرا درحقیقتش نظاره‌می‌کند، یعنی ازدیدگاه جاودانگی. البته آشفتگی و آشوبی درمیان بوده است، اما دیرزمانی ازآن‌گذشته وفراموش شده است:بازیگران واقعه مرده‌اند یا ازدواج کرده‌اند یا تسلی یافته‌اند . بدینگونه ، واقعهٔ منقول بی‌نظمی کوتاه‌مدتی‌بوده که معدوم شده است. واینك از دیدگاه تجربه وحکمت روایت‌می‌شود وازدیدگاه نظم‌به‌سمع قبول می‌افتد. نظم پیروزمی‌شود، نظم در همه‌جا هست، نظم موجود دربارهٔ بی‌نظمی بسیار کهنهٔ معدوم به غور می‌پردازد، چنانکه‌گوئی آب راکد یك روزتابستانی یادچین‌هائی راکه برسطحش‌گذشته‌است حفظ کرده باشد. وانگهی آیا اصلاآشفتگی و آشوبی درمیان بوده است؟حتی یادآوری تغییری ناگهانی ممکن‌بود موجب هراس این اجتماع بورژوائی‌گردد . سردار یا پزشك هیچکدام

خاطرات خود را خام خام عرضه نمی کنند، بلکه تجاربی را شرح می دهند که شیره کشی شده است و به مجرد شروع به سخن ما را آگاه می کنند که بیان آنها متضمن نتیجه‌ای اخلاقی است.

ازاینرو داستان مبتنی برتوضیح وتبیین است: هدفش اینست که براساس یک مثال، یك قانون درروانشناسی وضع کند. یك قانون یا، به گفتهٔ هگل، تصویری آرام وسکون بخش از تغییرودگرگونی. وخوداین تغییرو دگرگونی، یعنی جنبهٔ فردی حکایت، مگر نه اینکه پندار ونمود است؟ درحدی که آنرا تبیین می کنند، درواقع معلول تام را به علت تام و نامنتظر را به منتظر وحادث را به قدیم کاهش می دهند. راوی بارویدادهای زندگی بشری همان عملی را انجام می دهد که، به قول میرسون[1]، دانشمند قرن نوزدهم با پدیدهٔ علمی انجام می داده است: یعنی «مختلف» را به «مشابه» مبدل می سازد. و اگر راوی گاه‌گاه، از سرشوخ چشمی و موذیگری، بخواهد به داستان خود رنگی از اضطراب بزند، مقدار مجاز تبدیل ناپذیری دگرگونی را دقیقاً اندازه‌گیری می کند، مانند بعضی ازداستانهای وهمی[2] که در آنها نویسنده، درپشت امور تبیین ناپذیر، نظمی حاکی از علیت را القا می کند که بازآورندهٔ نظام عقلانی به جهان است.

بدینگونه، ازنظر داستان نویسی که مولود این اجتماع تثبیت شده است، تغییرودگرگونی نوعی «نابوده» است، همچنانکه برمانیدس[3] عقیده

---

۱ – Meyerson – امیل میرسون – شیمی دان و فیلسوف فرانسوی (۱۸۵۹–۱۹۳۵)

۲– Fantastique

۳– Parménide – از حکمای یونان پیش از عهد سقراط (۵۴۰ تا ۴۵۰ قبل از میلاد). برمانیدس تغییر وتبدیل وحرکت را بکلی خطا و غیر واقع می پنداشت ودر طبیعت قائل به سکون ودوام وثبات بود.

داشت وهمچنانکه کلودل[۱] دربارهٔ مسئلهٔ «بدی» چنین نظری دارد[۲]. وانگهی به‌فرض اینکه‌دگرگونی روزگاری هم وجود داشته باشدهیچگاه جزاغتشاشی فردی در روحی ناهمرنگ جماعت نبوده است. امر براین دایر نیست که در نظامی متحول و متحرك (جامعه، جهان)، تحرك‌های نسبی نظام‌های جزئی موردمطالعه قرارگیرد، بلکه هدف اینست که‌تحرك مطلق یك نظام جزئی نسبتاً مجزا از دیدگاه سکون مطلق بررسی شود. این بدان معنی است که شاخص‌های مطلقی برای تعیین و تشخیص این تحرك وجود دارد و در نتیجه این تحرك را در حقیقت مطلقش می‌توان شناخت.

در اجتماعی منتظم که در بارهٔ ابدیت خود می‌اندیشد و آنرا با اجرای آداب‌ورسومی برپا می‌دارد، مردی شبح بی‌نظمی گذشته‌را زنده می‌کند، بدانروشنی وتابندگی می‌دهد، آنرا بازیورهای عتیق‌می‌آراید و،در آن لحظه که‌این شبح می‌خواهد اضطراب وخلجانی به‌پاکند، آنرا باحرکت عصای سحرآمیز از میان برمی‌دارد و سلسلهٔ جاودانی علل و قوانین را جانشین آن می‌سازد. در وجود این ساحر،که پس از فهم تاریخ وزندگی، خود را ازقیدهردورهانده‌است وبامعلومات وتجربیاتی که دارد خود را از مخاطبانش بالاترقرارمی‌دهد، می‌توان آن بالانشین

۱ـ Claudel ـ پل کلودل ـ شاعرونمایشنامه نویس ومحقق مشهورمعاصر فرانسوی (۱۹۵۵-۱۸۶۸).

۲ـ مفهوم «عدم وجود»بدی‌را نویسندهٔ دیگر فرانسوی (Daniel Rops) چنین بیان می کند. «بدی حقیقتی بیرون از وجود بشر نیست، یعنی نتیجهٔ اراده‌ای مستقل‌از ارادهٔ انسان، مثلا ارادهٔ اهریمنی که قدرتش باقدرت خدای نیکی (اورمزد) بیك اندازه باشد. بدی هیچ نیست مگرعدم،مگرفقدان، مگر استعفای انسان وضامن اجرای خیانت‌های او: بدی هیچ نیست‌مگرعدم وجود نیکی.

اشراف منش را ، که پیش از این درباره‌اش سخن گفتیم، تمیز داد.

هنگامی که موپاسان «لوهورلا[1]» را می‌نویسد ، یعنی هنگامی که ازجنونی سخن می گوید که درآستانهٔ آن قراردارد ، لحن کلام عوض می‌شود. زیراکه عاقبت چیزی ــ چیزی وحشت‌آور ــ درشرف وقوع است.مرد منقلب‌است، آشفته‌است؛ دیگر نمی‌فهمد،می‌خواهد خواننده را همراه خود به‌درون وحشتش بکشاند.اما عادت‌نگارش‌قدیم مستقر و مستحکم شده است : چون نویسنده فاقد صنعتی است که در خور دیوانگی ومرگ وماجرا باشد نمی‌تواند دردل خواننده اثر کند .

اگرسخن ما دربارهٔ شیوهٔ داستان‌نویسی‌موپاسان به‌درازا کشیداز آنست که‌این شیوه‌پایهٔ صنعت داستان‌پردازی‌فرانسه را درعصرموپاسان و نسل قبل ازاوونسل‌های بعد از اوتشکیل می‌دهد . راوی درونی همیشه حاضر است. ممکن است او فقط تصویری انتزاعی باشد ، حتی غالب اوقات مصرحاً مشخص نشده است ، اما به هرصورت از خلال ذهنیت اوست که ما رویداد را مشاهده می کنیم . وقتی هم‌که به هیچ صورت آشکارنباشد نه از آنست که او را چون عامل بی‌اثروبی‌مصرفی بوده از میان برداشته‌اند: از آنست که به‌صورت شخصیت دوم نویسنده درآمده است. نویسنده در برابر صفحهٔ سفید کاغذ، می‌بیند که تخیلاتش مبدل‌به تجربه می‌شود، دیگر به‌نام شخص خود نمی‌نویسد بلکه به‌تقریر مردی پخته وجاافتاده می‌نویسد که شاهد حوادث منقول بوده است .

---

۱ ــ Le Horla ــ رمانی است که موپاسان چندهفته پیش‌از اولین بروز حالات دیوانگی خود نوشته است (ملخصی از این‌کتاب توسط شجاع‌الدین‌شفا به فارسی ترجمه شده است .)

مثلا دوده[1] دارای روحیه‌ایست سراپا به رنگ نقال مجالس ادبی درآمده: سبك خودرا به شاخ و برگهای زائد و بی‌بندوباری‌های ظاهراً دوست داشتنی گفتگوهای محافل اشرافی می آراید، ازدرشگفتی و حیرت زدگی در می‌آید و شنوندگان خود را به ریشخند و سؤال و استیضاح می‌گیرد : «وای که «تارتارن»[2] چقدر از رو رفت ! می‌دانید برای چی ؟ نه ، صدسال هم نمی‌توانید حدس بزنید...»

حتی نویسندگان رئالیست هم که می‌خواهند مورخ عینی و واقع بین عصر خود باشند انگارهٔ انتزاعی این شیوه را حفظ می کنند ، یعنی درهمهٔ رمان‌های آنها محیطی مشترك ، ماجرائی مشترك هست که ذهنیت فردی و تاریخی نویسنده نیست ، بلکه ذهنیت آرمانی و کلی انسان آزمایشگر است. نخست روایت به زمان گذشته انجام می‌گیرد: گذشته‌ای تشریفاتی و تصنعی برای ایجاد فاصله میان رویدادهای داستان و خوانندگان آن ، گذشته‌ای ذهنی همتراز حافظهٔ نقال ، گذشته‌ای اجتماعی از آنرو که حکایت متعلق به تاریخی پایان نایافته که درحین تکوین باشد نیست، بلکه متعلق است به تاریخی پایان یافته وانجام گرفته .

اگر این مدعای ژانه[3] را درست بدانیم که خاطره را از احیای رؤیائی زمان گذشته می‌توان بدین طریق تمیزداد که احیای رؤیائی زمان

۱ـ Daudet ـ آلفونس دوده ـ داستان نویس فرانسوی درقرن نوزدهم، صاحب کتاب های «نامه‌های آسیاب من» و «قصه های دوشنبه» وجز اینها. (غالب داستانهای او به فارسی ترجمه شده است .)

۲ ـ Tartarin de Tarascon ـ نام قهرمان کتابی ازآلفونس دودد بهمین نام . (این کتاب سالها پیش باعنوان «پهلوان شیرافکن» توسط احمد بیرشك به فارسی ترجمه شده است .)

۳ـ Janet ـ پیرژانه ـ روانشناس فرانسوی و ازپایه گذاران روانشناسی تجربی در فرانسه (۱۹۴۷-۱۸۵۹)

گذشته رویداد را با طول زمانی خاصش تجدید می کندو حال آنکه خاطره، که بی‌نهایت قابل تراکم است، ممکن است بنابراقتضای وضع و حال دریك جمله یادریك کتاب بیان شود، براساس این مدعا می‌توان گفت که رمان‌هائی ازاین‌دست ـ بافشردگی‌های ناگهانی زمان وبه‌دنبال آن، گسترش هائی طولانی ـ کاملاازنوع خاطره است. گاهی راوی برای تشریح یك لحظهٔ مهم مدتها درنگ می کند وسخن رابه درازا می کشد وگاهی‌ازسر چندین سال‌به سرعت می‌گذرد وآنها رانادیده می‌گیرد: «سه‌سال گذشت، سه سال پر از محنت و اندوهباری ...» ابائی ندارد از اینکه زمان حال قهرمانهایش را به وسیلهٔ زمان مستقبل روشن و واضح کند: «درآن‌لحظه تصورنمی‌کردندکه این دیدارکوتاه چه عواقب شومی خواهد داشت»؛ واز دیدگاه خودبه‌خطا نرفته‌است، زیراکه این حال و آن‌آینده هر دو گذشته‌اند، زیراکه‌زمان‌خاطره خصوصیت‌یك جهتی وبازگشت‌ناپذیری خود را از دست داده است[1]، ومی‌توان مسیرش را ازپیش به پس یااز پس به پیش پیمود.

وانگهی خاطراتی که رمان نویس به ما عرضه می کند، یعنی خاطراتی پرداخت شده ومورد تفکرمجدد وارزش‌یابی قرارگرفته، به ما آموزشی‌می‌دهند که آناًقابل‌جذب‌است: احساسات واعمال غالباً به‌عنوان نمونه‌های مشخصی‌ازقوانین دل‌آدمی‌معرفی می‌شوند: «دانیل‌مانند همهٔ جوانان...»، «ئو به‌تمام معنی‌زن بود، ازاین‌لحاظ که ...»، «آقای مرسیه این‌عادت مضحك را، که درافراد اداری بسیاردیده میشود، داشت‌که...» وچون این قوانین را نمی‌توان از طریق تعقل محض وبه نحو «ما تقدم»

---

۱ ـ ازخصوصیات «زمان» یکی اینست‌که بررو‌ی «خط» جاری است، یعنی به‌خط مستقیم پیش می‌رود و هرگز به عقب باز نمی‌گردد و حال‌آنکه در حافظه بازگشت زمان به عقب، با یادآوری حوادث گذشته، ممکن است.

استنتاج کرد و نه ازراه مکاشفه دریافت و نه برتجربه‌ای علمی (تجربه‌ای که کلیت متکرر داشته باشد) بنا نهاد، ناچارخواننده را به ذهنیتی‌رجوع می‌دهد که‌این دستورالعمل‌ها را ازحوادث زندگی پرماجرائی‌به صورت استقراء به دست‌آورده‌است.دراین معنی می‌توان‌گفت که‌غالب رمانهای فرانسوی در دورهٔ جمهوری سوم ـ سن واقعی نویسندگان آنها هرچه هست ، وعلی‌الخصوص سن نویسنده هرچه کمتر باشد این خصوصیت بارزتراست ـ مدعی این افتخاراست که به دست نویسندگان پنجاه‌ساله نوشته شده است .

درتمام این مدت ، که چند نسل را دربرمی‌گیرد ، قصه ازدیدگاه مطلق نقل می‌شود ، یعنی ازدیدگاه نظم . و آن بیان تغییر وتبدیلی است مختصر ومحلی در نظامی ساکن وثابت . نویسنده و خواننده هیچکدام اهل خطر کردن نیستند، هیچ بیمی ازهیچ امر غیرمترقبی درمیان نیست: حادثه‌گذشته وبایگانی شده‌است ومدرك‌ومفهوم گردیده‌است.دراجتماعی تثبیت شده، که هنوز ازخطراتی که‌تهدیدش می کندآگاه‌نیست،اجتماعی که برای پذیرفتن و هضم کردن تغییرات محلی خود دارای اخلاقی و ملاك ارزش‌هائی ونظام تبیین کننده‌ای است ، اجتماعی که معتقدومطمئن است که درماوراء «کون تاریخی»[۱] جای دارد وهرگز واقعهٔ مهمی دیگر روی نخواهد داد ، درفرانسه‌ای بورژوائی که تا آخرین وجب خاکش به‌زیر کشت‌درآمده‌است وزمینش‌بادیوارهای‌چندصدساله شعبه شعبه‌شده است ودرشیوه‌های صنعتی‌خودمتحجرمانده‌است وبربالش‌افتخارانقلاب کبیرتکیه زده است ، هیچ صنعت دیگری درداستان‌نویسی قابل تصورو تعقل نیست. شیوه‌های نوی که خواسته‌اند وارد کنند فقط ازنظرتحریك کنجکاوی اندك توفیقی به دست‌آورده‌اند ویا اصلا عمرآنها از امروز

۱ ـ Historicité ـ رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۰۴ (شمارهٔ۲).

به فردا نرسیده‌است: آنها را نه‌نویسندگان طالب شده‌اند، نه خوانندگان، نه سازمان جامعه ، نه اسطوره‌های آن .

از میان این شیوه‌ها ابتدا به ذکر شیوهٔ عجیبی می‌پردازم که درآثار نویسندگانی چون ژیپ[1] و لاودان[2] و آبل ارمان[3] و دیگران، دراواخر قرن گذشته واوائل قرن حاضر، با استعانت ازسبك نمایش پدید می‌آید : رمان به‌شیوهٔ محاوره نوشته می‌شود ؛ توضیح حرکات شخصیت‌های داستان وشرح‌اعمال‌آنها باحروفی غیرازحروف متن و دربین‌الهلالین قرارمی‌گیرد . غرض مسلماً اینست‌که خواننده را ، مانندتماشاگر به هنگام نمایش،همزمان‌با وقوع حوادث قراردهند . این شیوه محققاً مبین رواج وتسلط هنرنمایش درجامعهٔ شهرنشین و متمدن سال‌های نخستین قرن بیستم است . همچنین‌کوششی است به طرزی خاص برای رهائی از اسطورهٔ ذهنیت نخستین . اما چون‌این شیوه را رهاکرده ودیگر به‌آن بازنگشته‌اند خود تا اندازه‌ای نشان می‌دهدکه‌آن راه حلی برای مسئله نبوده است. نخست‌آنکه استمداد ازهنری همجوار ، علامت ضعف است ؛ دلیلی است براینکه در خود قلمروهنری که به‌آن می‌پردازیم امکانات لازم وجود ندارد . دیگر آنکه نویسنده ، با وجود این ، از ورود به ذهنیات قهرمان‌نمایش

۱ ــ Gyp ــ بانوئی نویسنده ازاعقاب میرابو ،خطیب مشهورفرانسوی. از این نویسنده درحدودصدکتاب منتشرشده‌که مضمون‌آنها انتقاد ازدنیاداران و سیاستمداران عصراست (۱۹۳۲-۱۸۵۰) .

۲ ــ Lavedan ــ نویسندهٔ فرانسوی و عضو فرهنگستان آن کشور ،که مضمون بیشتر رمانهایش را از زندگی مردم پاریس گرفته است . از او چند نمایشنامهٔ‌کمدی نیزبه جای مانده است (۱۹۴۰-۱۸۵۹) .

۳ ــ A. Hremant ــ نویسندهٔ فرانسوی، هجاگرو ریشخندکنندهٔ اخلاق زمان خود ویکی ازهمکاران «دستورزبان فرهنگستان فرانسه» . بسال ۱۹۲۷ به عضویت فرهنگستان پذیرفته شد ولی بسال ۱۹۴۴ ازآنجا اخراج گردیدو یك سال بعد به جرم همکاری قلمی با نازیها به حبس ابد محکوم شد . اما سه سال بیشتر در زندان نماند و دو سال پس ازآزاد شدن درگذشت . (۱۹۵۰ - ۱۸۶۲) .

خودداری نمی کند و خواننده را نیز همراه خود به آنجا می کشاند . با استفاده از شیوه های نمایشی تنها کاری که می تواند بکند اینست که محتوای درونی این ذهنیات را در بین الهلالین و با حروفی غیر از حروف متن شرح دهد ، یعنی با سبک و شیوه هائی چاپی که معمولا در نمایشنامه ها برای راهنمائی کارگردان و توضیح صحنه به کار می رود. این کوشش عملا دوامی نمی آورد . نویسندگانی که دست به کار آن زده اند بطور مبهم احساس می کرده اند که می توان با نوشتن داستان به زمان حال، تجددی در رمان نویسی ایجاد کرد . اما هنوز نفهمیده بوده اند که اگر نخست راه و رسم «توضیحی» را کنار ننهند این تجدد ممکن نخواهد بود .

کوشش جدی تر اقدامی بود برای وارد کردن شیوهٔ «گفتار درونی» اشنیتسلر [1] در ادبیات فرانسه (در اینجا نظرم به گفتار درونی جویس [2] نیست که مبانی مابعد طبیعی کاملا متفاوتی دارد . می دانم که لاربو [3] شیوهٔ خود را به او منتسب می کرد، اما لاربو به گمان من از کتاب «شاخه های غار را بریده اند [4]» و «مادموازل الس [5]» بیشتر

۱ – Schnitzler – آرتور اشنیتسلر – پزشک و داستان نویس و نمایشنامه نویس اتریشی (۱۹۳۱–۱۸۶۲) .

۲ – Joyce – جیمز جویس – نویسندهٔ بزرگ ایرلندی (۱۹۴۱–۱۸۸۲)، صاحب کتاب معروف «یولیسز» (Ulysses) که در آن ، برای نخستین بار، شیوهٔ گفتار درونی با موفقیت کامل بکار رفته است .

۳ – Larbaud – والری لاربو – شاعر و داستان نویس و محقق معاصر فرانسوی (۱۹۵۷ – ۱۸۸۱) از هواخواهان و مترجمان آثار جویس و از معرفان و مروجان شیوهٔ گفتار درونی در فرانسه .

۴ – Les Lauriers sont coupés – نام رمانی است از آثار نویسندهٔ فرانسوی ادوار دوژاردن (E . Dujardin – ۱۹۴۹–۱۸۶۱) . شیوهٔ گفتار درونی، برای نخستین بار در تاریخ، در این کتاب کوچك و گمنام (که در سال ۱۸۸۷ در ۴۲۰ نسخه منتشر شد و مورد توجه هیچکس قرار نگرفت) به کار برده شده است . جیمز جویس در سال ۱۹۰۲ بر حسب تصادف آن را در دکه ای دید و خرید و خواند و ده پانزده سال دربارهٔ این شیوه اندیشید تا عاقبت آن را به صورت کاملتری در کتاب «یولیسز» به کار گرفت .

۵ – Mademoiselle Else – داستانی است با شیوهٔ گفتار درونی اثر آرتور اشنیتسلر که به سال ۱۹۲۴ منتشر شده است .

الهام گرفته‌است). هدف رویهرفته‌اینست که فرضیهٔ‌ذهنیت‌نخستین‌را تا نهایت‌پیش‌ببرند وایدئالیسم‌را به‌حدمطلق‌برسانندتابه‌دئالیسم‌برسند[1].

واقعیتی که بی‌واسطه به خواننده نشان داده می‌شود دیگر خود شیئی ، درخت یا زیرسیگاری ، نیست ، بلکه همان ذهنی است که شیئی را می‌بیند. «امرواقع» جز «تصور» یا «تجسم ذهنی» نیست، اما این تصور و تجسم به صورت واقعیت مطلق درمی‌آید زیرا که‌آنرا به‌عنوان «معلوم بیواسطه[2]» به‌ما عرضه می‌کنند. عیب این شیوه آنست

---

۱ ـ شیوهٔ «گفتاردرونی» (Monologue Intérieur) یا «سیلان ذهن» را که امروز درادبیات، خاصه در «رمان نو» رواج بسیاریافته وبرهمهٔ شیوه های دیگرپیشی گرفته است ، چنین تعریف می‌کنند : بیان اندیشه به هنگام بروزو ظهورآن در ذهن پیش ازپرداخت و تشکل . پس خواننده در درون ذهن‌کسی که گوئی باخود سخن می گوید قرارمی گیرد، یعنی اعمالی راکه اوانجام می دهد و حوادثی راکه براو می گذرد در نمی‌یابد مگر باحضور مستقیم خود در جریان حالات ذهنی او. نه‌آنکه اندیشهٔ او را بخواند (چنانکه روزنامه می خواند) بلکه دراندیشهٔ اوحضورمی‌یابد، یعنی‌آنرا چنان حس می کندکه گوئی اندیشهٔ خودش است، اندیشه‌ای که خودرا می‌جوید، که هنوزشکل نگرفته‌است، که نزدیك به‌خواب وخیال‌است، اندیشه‌ای که‌باخودسخن می گوید (چنانکه به هنگام خواب). به عبارت دیگر: اگررابطهٔ ذهن‌آدمی رابادنیای بیرون بوسیلهٔ این‌تصویرتجسم دهیم که دنیای‌بیرون «ضربه»‌ای به‌ذهن می‌زند. وذهن واکنشی می‌کند و ضربهٔ متقابلی به دنیای بیرون وارد می‌آورد ، در این صورت گفتار درونی‌لحظهٔ میان این دو ضربه است . بدین گونه ، در شیوهٔ گفتار درونی ، رمان نویس (یانقال) خاموش است وقهرمان رمان به جای اوسخن می گوید . اما نه چنانکه مثلا دردفتریادداشت روزانه‌اش یادرکتاب خاطراتش ، بلکه به صورت کسی که به جای نقل سرگذشت خودبه «زمان گذشته» ، آنرادر «زمان حال» می گذراند ، یعنی وقایع درذهنش می گذرد بی‌آنکه به زبان یابه قلمش جاری شود . پس خطابش به‌هیچکس نیست ، حتی به خودش (از اینرو «گفتار درونی» با «حدیث نفس» فرق دارد) .

۲ ـ «معلوم بیواسطهٔ ذهن» (Donnée Immédiate =) یعنی‌آنچه‌نفس‌مدرك بیواسطه درك می کند پیش ازآنکه درآن دخل و تصرف به عمل آورد (و نیز مراجعه شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۵۳) .

که ما را درذهنیتی فردی محبوس می‌سازد و بدین جهت به‌جهان وارتباط متقابل جوهرهای فرد[۱] راه نمی‌یابد . عیب دیگر این روش آنست که رویداد وماجرا را در «ادراك» رویدادوماجرا مستحیل می‌کند. وحال آنکه خصوصیت مشترك رویداد وعمل اینست که اندسترس تصور وتجسم ذهنی به دوراست : ذهن می‌تواند نتایج آنها را درك کند، اما نه حرکت مواج وزندهٔ آنها را. وبالاخره بدون توسل به‌نوعی نیرنگ‌بازی وترفندنمی‌توان شط سیال ذهن را به رشته‌ای از کلمات متوالی، ولو تغییر شکل یافته ، مبدل ساخت . اگر کلمه به عنوان واسطه‌ای به‌کار رود دال برواقعیتی که ذاتاً متمایز ازحد کلام باشد چه بهتر: دراین صورت کلمه خودفراموش می‌شود وذهن را متوجه شیئی مدرك می‌کند . اما اگر کلمه خود به‌عنوان **واقعیت روائی** عرضه شود، اگر نویسنده به هنگام نوشتن بر آن باشد که واقعیتی متضاد و چند جانبه را به ما عرضه کند که درماهیت عینی‌اش «نشانه» است (یعنی به عنوان چیزی که به‌بیرون‌ازخود رجوع می‌دهد) ودر ماهیت صوری‌اش «شیئی» است (یعنی به عنوان معلوم بواسطهٔ ذهن) ، در این صورت می‌توان براو ایرادکرد که طرف هیچیك از این دوجنبه را نگرفته است وبنابراین‌ازآن قانون معانی بیان ، که می‌توان به صورت ذیل شرح داد ، غافل بوده است : در ادبیات ، یعنی قلمروی که در آن «نشانه» به‌کارمی‌رود ، نباید جز «نشانه» چیزدیگری به‌کار رود ، واگر **واقعیتی** که می‌خواهندبرآن دلالت سازند خود همان **کلمه** است بایدآنرا به توسط کلمات دیگر به خواننده عرضه کرد . و نیز

۱ـ Intermonade ـ اشاره است به‌فلسفهٔ **لایب نیتس** که جهان رامرکب از «موناد» (Monade) می‌داند ، این کلمه را می‌توان به «جوهر فرد» ترجمه کرد . به نظراین فیلسوف هرچند این جوهرهای فرد مستقل‌اند و بریکدیگر تأثیر نمی‌کنند و« در و پنجره ندارند» که چیزی از آنها بیرون رود یابرآنها وارد شود، ولی نیروی جوهرفردکه حقیقت اوست این خاصیت را هم داردکه مشتاق کمال‌است و«احوال جوهرهای مختلف باهم **مقارنه وموافقت** دارند.» و «تمثیل آن چنین‌است که دوساعت راکاملا بی‌عیب ساخته باشند وآنها را باهم مطابق ساخته و چنان کوك کرده باشندکه تا ابد باهم کاربکنند» . لایب نیتس باوضع این قاعده ازجبروارتباط درسته ومکانیکی اجتناب می‌کند .

می‌توان براو ایراد کرد که چرا ازیاد برده‌است که عظیم‌ترین‌ذخایر-زندگی درونی «خاموش»اند[1].

از سرنوشت گفتاردرونی همه با خبریم : چون به صورت یکی‌از «صناعات ادبی» درآمد ، یعنی وسیلهٔ انتقال شاعرانه زندگی درونی قرار گرفت (چه به‌عنوان سکوت وچه به عنوان کلام)،امروز «شیوه»ای است درشماردیگر شیوه‌های داستان‌نویسی . این شیوه که به سبب افراط در ایدئالیسم حقیقی نیست و به سبب افراط در رئالیسم کامل‌نیست، کمال‌اوج وحاصل‌صنعت ذهنی درادبیات‌است: در او وبه وسیلهٔ اوست که‌ادبیات امروز به وجود خودآگاهی‌یافته‌است؛ یعنی‌که ادبیات برگشتنی دوگانه‌است ازصنعت گفتار درونی بسوی عین‌خارجی وبسوی صناعات ادبی. اما برای این منظور لازم بود که اوضاع واحوال تاریخی تغییریابد.

لازم به گفتن نیست که‌امروزه رمان‌نویس بازهم داستانهای خودرا به «زمان ماضی» می‌نویسد . نه با تغییردادن زمان فعل‌بلکه با دگرگون ساختن صنعتهای‌داستان‌نویسی‌است که می‌توان‌خواننده را همزمان باوقوع ماجرای‌داستان قرار داد .

بدینگونه ، در حالیکه ادبیات معمولا در جامعه دارای وظیفه‌ای است متجانس ورزم‌آور ، جامعهٔ بورژوازی پایان قرن نوزدهم نمودار منظری بی‌سابقه است : اجتماعی کوشنده برگرد پرچم تولید ، که از آن ادبیاتی صادرمی‌شود که نه تنها نمایشگر آن نیست بلکه حتی‌ازچیزی که مورد علاقهٔ آن‌باشد سخن نمی‌گوید،باایدئولوژی آن مخالفت می‌ورزد، «زیبا» و «بی‌ثمر» را یکی می‌داند[2]، از تجانس با جامعه سربازمی‌زند ، حتی نمی‌خواهد که خواننده داشته باشد و ، با اینهمه ، در عمق عصیان

۱ـ غرض آنست که چون خاموش‌اند پس نمی‌توانند به « گفتار » ، چه درونی وچه بیرونی ، درآیند .

۲ـ رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۷۷.

خود، ازطریق عمیق‌ترین سازمانهای درونی‌خود وبوسیلهٔ «سبك» خاص خود ، بازهم نمایشگرطبقات حاکم است .

نباید نویسندگان‌این دوره را شماتت کرد: آنان‌آنچه می‌توانستند کردند و درمیان آنان چندتن از بزرگترین و پاك‌ترین نویسندگان ما را می‌توان یافت . از آن‌گذشته ، چون هریك از رفتارهای بشری جلوه‌ای ازجهان را برما آشکارمی‌سازد ، رفتار آنان علیرغم خواست خودشان بر ثروت معنوی ما افزوده‌است ، از آنرو که «عدم ضرورت[1]» را به عنوان یکی ازابعاد نامتناهی جهان و به‌عنوان یکی از هدف‌های ممکن فعالیت آدمی به ما نمایانده است . و چون هنرمند هم بوده‌اند آثارشان حاوی دعوتی است نومیدانه از آزادی همان خواننده‌ای که به تحقیرش تظاهر می‌کنند .

این آثار اعتراض وانکار را به‌نهایت رسانده است ، تاجائی‌که خود را هم انکار کرده است. در ورای کشتار کلمات، سکوتی سیاه را ودر ورای قبول ارزش‌های مرسوم ، آسمان تهی و برهنهٔ تعادل‌ها را به ما نشان داده است. ما رافرامی‌خواندکه باتخریب اساطیر و انهدام همهٔ الواح ارزش ها در نیستی سر برآوریم . در وجود آدمی ، به جای رابطه‌ای خصوصی با عروج طلبی آسمانی و الهی ، پیوندی نزدیك و وپنهانی با «مطلق هیچ» کشف می‌کند. این ادبیات ادبیات دورهٔ جوانی است،سنی که درآن نوجوانِ بیکارو بی‌ثمر ومسئولیت ناشناس که هنوز جیره خواروسربار پدرومادراست پول خانواده را ریخت وپاش‌می‌کند ودربارهٔپدر به‌داوری‌می‌پردازد وشاهد انهدام‌دنیای‌محکمی که کودکی‌اش را پناه می‌داد می‌شود.

۱ــ رجوع شود به صفحه‌های ۱۲۱و ۱۵۹، ونیزبه توضیح کلمهٔ«اباحه» درذیل صفحهٔ۱۶۴، و نیزبه توضیح «فعل عبث» درذیل صفحهٔ ۱۹۲ .

اگر به‌یاد آوریم که ، بنا بر گفتهٔ کایوا[۱]، جشن عبارت از یکی از آن لحظات منفی است که در طی آن اجتماع اموالی را که گرد آورده است به‌باد می‌دهد و قوانین اخلاقی خود را زیرپا می‌نهد و برای لذت ازخرج کردن خرج می کند وبرای لذت ازخراب کردن خراب می کند، آنگاه می‌بینیم که ادبیات درقرن‌نوزدهم ، درحاشیهٔ اجتماعی‌زحمتکش که عشقی عارفانه به صرفه جوئی وپس اندازداشت،جشن بزرگی‌است شکوهمند وشوم،دعوتی‌است به‌سوختن در آتش‌بی‌اخلاقی‌های‌مجلل،در آتش شهوات، تابحد مرگ. چون درسطور آینده شرح دهم که ادبیات آنزمان‌تکامل‌دیررس‌وغایت آمال‌خوددرادرسوررئالیسم‌پیرو تروتسکی[۲] خواهد یافت آنگاه وظیفه‌ای که آن ادبیات در اجتماعی‌کاملا دربسته بر عهده داشت بهتر درك خواهد شد: آن ادبیات در حکم دریچهٔ اطمینان بود. آخر از جشن دائم تاانقلاب دائم راه دوری نیست.

با اینهمه قرن نوزدهم برای نویسنده قرن قصور و انحطاط بوده است . اگر نویسنده به جای آنکه به طبقهٔ بالا رو کند به طبقهٔ پائین رو می‌آورد واگر محتوائی به‌هنر خود می‌داد، می‌توانست باوسائلی دیگر وبراساس طرحی دیگر کار پیشروان خود را دنبال کند. در این صورت درکارگذراندن ادبیات از مرحلهٔ نفی و انتزاع به‌مرحلهٔ سازندگی عینی وانضمامی‌شرکت میداشت ودرعین حال آن استقلالی‌را که قرن‌هیجدهم برای ادبیات به‌دست آورده بود و دیگر موضوع بازگرفتن آن در میان

۱ــ Caillois ــ روژه‌کایوا ــ محقق معاصرفرانسوی (متولد ۱۹۱۳) ، صاحب کتابهای متعددی درزمینهٔ هنر ، زیباشناسی، جامعه شناسی، انسان‌شناسی، شعر، نمایش ، داستان ، اخلاق، سیاست وغیره .

۲ــ گروه عمده‌ای‌ازسوررئالیست‌ها، خاصه درسالهای ۱۹۳۰تا۱۹۴۰ ، طرفدارتروتسکی بودند وبالاخص نظریهٔ اورا درمورد «انقلاب دائم» ترویج و تبلیغ می کردند (تروتسکی کتاب معروفی به این نام نوشته است) .

نبود حفظ می‌کرد وادبیات را ازنو جزئی از اجزاء هیئت اجتماع می ساخت وباایضاح وحمایت ازاحقاق‌حقوق پرولتاریا ماهیت‌هنر نگارش را می‌شکافت و در می‌یافت که نه تنها میان آزادی صوری اندیشیدن و دمکراسی سیاسی بلکه میان جبر مادی انتخاب انسان به عنوان موضوع مداوم تفکر ودمو کراسی اجتماعی نیز تطابق وتقارن هست و بدینگونه سبك نگارش اودارای صلابتی درونی می‌شد زیرا طرف‌خطابش گروهی خوانندگان منقسم واز هم‌گسیخته می‌بود. باکوشش برای بیداری ذهن کارگران و درعین حال بابیان بیداد بورژوایان برای بورژوایان آثارش میتوانست‌منعکس کنندهٔ تمامی‌جهان‌باشدوبدینگونه خودوی می‌توانست بیاموزد که چگونه میان‌بخشندگی ودهش، که سرچشمهٔ‌اصلی‌اثرهنری و دعوت بی‌قید وشرط از خواننده است، بااسراف وتبذیر که چهرهٔ مسخ شدهٔ آنست فرق بنهد و در این صورت تفسیر تحلیلی و روانی «طبیعت بشری»را وامی‌گذاشت[1] وبه‌ارزیابی‌ترکیبی«وضع بشری[2]»می‌پرداخت.

چه‌بسا که جمع این‌همه دشوار وبلکه محال می‌بود، اما نویسندهٔ قرن‌نوزدهم ناشیگری کرد وبرخطا رفت. نمی‌بایست درکوششی بیهوده

۱ـ سارتر درجای دیگرمی‌گوید: «به نظرمن طبقهٔ بورژوا ، ازلحاظ نحوهٔ اندیشه ، برمبنای اصراری‌که درمورد تجزیه وتحلیل‌قضایا می‌ورزدممکن است تعریف شود» ، و « در جامعه‌ای‌که تفکرتحلیلی برآن حکمفرماست فرد آدمی ، یعنی این جزء جامد وتجزیه ناپذیرحامل طبیعت بشری ، چون نخود درکیسهٔ نخود قراردارد ، محدود و دربسته وارتباط ناپذیر». (مقالهٔ «آشنائی بادوران جدید» ، ازکتاب «هنرمند و زمان او» ، ص۲۲ و۲۳) .

۲ـ سارتر معتقداست که : « اگردرهرفردآدمی ماهیتی کلی وعمومی ـ که عبارت ازطبیعت بشری باشد ـ نمی‌توان یافت ، در عوض کلیت و عمومیتی در وضع بشری وجود دارد . تصادفی نیست که متفکران امروز از وضع بشری بیشترسخن می گویند تا از طبیعت او» (ازکتاب « اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر» ، ص ۵۷؛ نیزرجوع شود به مقدمهٔ‌کتاب حاضر) .

به‌منظور گریز از هرگونه تعریف طبقاتی «قیافه بگیرد» یا برکارگر نظر تفقد بیفکند ؛ بلکه به عکس می‌بایست خود را بورژوائی در نظر آورد مطرود ازطبقهٔ خودو، بسبب‌اشتراك منافع، وابسته‌به توده‌های‌ستمکش. طمطراق وابهت وسائل‌بیانی که کشف کرده‌است نباید مارا ازاین‌حقیقت غافل کندکه او به‌ادبیات خیانت کرده است.

لیکن مسئولیت اوازاین حدبسی بیشتراست: اگراین نویسندگان در دل طبقات ستمدیده راهی یافته بودند شاید اختلاف دیدگاهها وتنوع نوشته‌هایشان به‌سهم خود در میان توده‌های مردم موجد چیزی می‌شدکه به‌شایستگی آنرا «جنبش» افکار می‌نامند. یعنی ایدئولوژی‌ای«درگشاده»، متناقض،دیالکتیکی. بی‌هیچ تردیدی مارکسیسم‌پیروز می‌شد،اما هزاران جلوه به‌خود می‌گرفت و هزاران زیر وبم تازه می‌یافت و ناچار می‌بود که مسلك‌های مختلف را درخود جذب و هضم کند وبه‌روی اندیشه‌های نو «درگشاده» بماند.

اما می‌دانیم‌که چه پیش آمد : به جای صد ایدئولوژی فقط دو ایدئولوژی پاگرفت: یکی طرفدران پرودون [1] که در «انترناسیونال»[2] کارگری پیش از ۱۸۷۰ اکثریت داشتند وسپس بعلت شکست «کمون»[3] از هم پاشیدند ؛ و دیگر مارکسیسم که بر حریف پیروز شد، نه به‌سبب

۱ـ رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۷۷ شمارهٔ ۵ .

۲ـ «انترناسیونال» به مجمع عمومی کارگران ملل مختلف اطلاق می شودکه برای استیفای حقوق مشترك خودگرد آمده و با هم متحد شده‌اند . انترناسیونال اول درسال۱۸۶۴ درلندن تشکیل شد وانترناسیونال دوم درسال ۱۸۸۹ درپاریس و انترناسیونال سوم بوسیلهٔ لنین درسال ۱۹۱۹ در مسکوو انترناسیونال چهارم بوسیلهٔ تروتسکی درسال ۱۹۳۸ .

۳ ـ رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۷۴، شمارهٔ ۲ .

آن نفی هگلی که هم نگهدارنده است وهم فراترونده[۱]، بل به‌سبب اینکه یکی ازارکان «تعارض»[۲] را عوامل بیرونی بسادگی ازمیان برده‌بودند.

هرچه دراین باره گفته شودبازهم کم گفته‌شده‌است که این پیروزی بی‌افتخار برای مارکسیسم گران تمام‌شد: چون معارضی‌نداشت زندگی را باخت. اگردرمیان دیگران وسرآمد دیگران می‌بود، اگرپیوسته مورد حمله قرار می‌گرفت وهردم دگرگون می‌شد تاغلبه کند و سلاح حریفان را به‌اختیار خود درآورد، آنگاه با نیروی روحانی یکسان می‌شد؛ اما چون تنهاماند به‌صورت کلیسادرآمد ودرهمان هنگام‌نویسندگان اشراف منش، هزاران فرسنگ به‌دور ازآن، خودرا نگهبانان روحانیتی‌انتزاعی ساختند.



آیاکسی شك خواهد کردکه من خود از همهٔ جنبه‌های غیرکامل و همهٔ موارد قابل تردید و تأمل این تجزیه و تحلیل‌ها بخوبی آگاهم؟ موارد مستثنی بسیار است و من از آنها غافل نیستم، اما برای شرح و تحلیل‌آنها کتاب قطوری لازم بود. پس به‌شرح فوری‌ترین و لازم‌ترین مسائل اکتفا کردم.

اما مهم‌تر از همه باید منظوری راکه در اقدام به‌این کار داشته‌ام درك کرد. اگرکار مرا کوششی بدانند، ولو سطحی، برای تبیین و تحلیل مسائل جامعه شناسی، این کتاب معنای خود را بکلی از دست خواهد

۱ ـ رجوع شود به صفحهٔ ۱۰۶ کتاب حاضر آنجاکه سارتر می گوید: «مسئله... عبارت است ازنفی عینی ومشخصی که‌آنچه راکه ردمی کند به‌تمامی درخود نگه می‌دارد و سراپا به‌رنگ‌آن درمی‌آید.» (و نیزبه کلمهٔ «دیالکتیك» در لغت‌نامهٔ پایان کتاب)

۲ ـ Antinomie

داد. همچنانکه در نظر اسپینوزا تصور پاره خطی مستقیم که حول یکی از دو انتهای خود به‌دوران درآید تصوری انتزاعی و باطل خواهد بود اگر خارج از مفهوم ترکیبی و عینی و مشخص محیط دایره، که حاوی و مکمل و موجه کنندهٔ آن است، درنظر گرفته شود، همچنین اشارات و ملاحظاتی که در اینجا آمده است تعبدی و تصنعی خواهد بود اگر جز در چارچوب اثر هنری ـ یعنی درچارچوب دعوتی آزادانه و بی‌قید وشرط از آزادی انسان ـ قرار گیرد.

نمی‌توان بدون خواننده و بدون اسطوره چیز نوشت، بدون خوانندهٔ معینی که زاده‌وپرودهٔ مقتضیات تاریخی است وبدون اسطورهٔ معینی از ادبیات که در زمینهٔ بسیار پهناوری وابسته به‌درخواست های آن خواننده است. کوتاه سخن آنکه نویسنده، مانند همهٔ مردمان دیگر، در موقعیت است.[۱] اما نوشته‌هایش، مانند همهٔ طرح‌های دیگر بشری، در عین حال هم متضمن این موقعیت است و هم آنرا مشخص می‌سازد و از حد آن برمی‌گذرد، حتی این موقعیت‌را تبیین و تأسیس می‌کند، همچنانکه تصور دایره مبین و مؤسس تصور دوران پاره خط است.

درموقعیت‌بودن[۱] شرط اصلی ولازم آزادی است. توصیف‌وتشریح موقعیت لطمه‌ای به آزادی نخواهد زد. ایدئولوژی «ژانسنیسم»[۲]، قانون سه وحدت[۳]، قواعد عروض، هیچیك هنر نیست[۴]. ازنظر هنر، اینها حتی

۱ـ برای درك مفهوم «درموقعیت‌بودن» رجوع‌شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۹.

۲ـ رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۳۸، شمارهٔ ۲.

۳ـ قانون سه وحدت، که ازشرایط اساسی نمایشنامه نویسی دریونان و روم قدیم ونیز دردورهٔ کلاسیسیسم ادبیات اروپا (قرن هفدهم) بوده، عبارت‌است از: وحدت زمان (عدم تجاوز زمان حوادث‌از یك شبانه روز)، وحدت مکان (وقوع حوادث درمکانی معین وثابت). وحدت مضمون (وابستگی همهٔ حوادث فرعی به یك نقطهٔ اصلی).

نیستی محض‌اند، زیرا درهیچ موردی بااختلاط سادهٔ آنها نمی‌توان یك تراژدی‌خوب، یك صحنهٔ خوب، حتی یك بیت خوب ساخت. اما هنر راسین می‌باید برمبنای آنها ابداع شود؛ نه اینکه به آنها گردن نهد (چنانکه این را از روی حماقت گفته‌اند) وقید وبندهای لازم را از آنها به‌دست آورد، بلکه به عکس آنها را از نو ابداع کندوبرای تقسیم‌بندی پرده‌های‌نمایش، برای قطعه‌بندی وقافیه‌بندی، برای‌اخلاق«پورروایال»[1] وظیفهٔ تازه‌ای قائل شودکه مختص راسین است، به‌نحوی‌که تشخیص این امر محال باشد که‌آیا او موضوع را در قالبی‌که زمان به او تحمیل کرده ریخته است و یا این «شیوهٔ پرداخت» را حقیقتاً از آنرو برگزیده که موضوع اقتضای آنرا داشته است. برای درك آنچه نمایشنامهٔ«فدر»[2] نمی‌توانست باشد باید به‌همهٔ دانش مردم‌شناسی رجوع کرد وبرای درك آنچه « فدر » هست فقط باید آنرا خواند یا شنید، یعنی باید خود را آزادی مطلق ساخت و بخشش‌گرانه به‌بخشندگی هنرمند اعتمادکرد.

مثال‌هائی‌که‌آورده‌ایم فقط برای این بوده است‌که در دورانهای مختلف آزادی‌نویسنده‌را درموقعیت‌قراردهیم وبوسیلهٔ حدود درخواست هائی که از او شده است حدود دعوتش را روشن سازیم و از طریق تصوری‌که خواننده ازکار او دارد حدود لازم تصوری راکه از ادبیات

---

۴ ـ اشارهٔ نویسنده به شرایط نمایشنامه‌نویسی دورهٔ کلاسیك فرانسه‌است وخاصه به تراژدی های راسین.

۱ ـ Port Royal ـ ومراداز «اخلاق‌پورروایال»همان اخلاق‌ژانسنیستی است (رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۳۸، شمارهٔ ۲).

۲ ـ فدر(Phèdre)ـ‌که درصفحهٔ ۱۴۴ نیزبدان اشاره شدـ‌نمایشنامه‌ای است منظوم ازآثار راسین واز بزرگترین تراژدی‌های دورهٔ کلاسیك فرانسه (سال ۱۶۷۷).

ابداع می کند نشان دهیم. واگر راست است که ماهیت وجوهر اثرادبی همان آزادی است که خودرا کشف می کند ومی خواهد که تماماً دعوتی از آزادی دیگر مردمان باشد ، اینهم راست است که اشکال و صور گوناگون ظلم‌وستم، بانهفتن این حقیقت ازمردمان که آنان آزادند،تمام یا قسمتی از ماهیت اثر ادبی را ازنویسندگان پنهان کرده است. بدینگونه آراء وعقایدی که این نویسندگان دربارهٔ حرفهٔ خود دارند به‌ناچار ابتر و ناقص است. این آراء وعقاید همیشه حقیقتی در خود نهفته دارد، اما این حقیقت جزئی ومنفرد چون برسر آن درنگ کنند به‌خطا بدل می‌شود. و جنبش اجتماعی به ما امکان می‌دهد که نوسانات تصور ادبی را درك وتعقل کنیم، هرچند که هراثرخاص به‌نحوی ازانحاء از حد همه‌استنباط هائی که می‌توان ازهنر داشت برمی‌گذرد ، زیرا که این اثر به لحاظی همیشه غیرمشروط و آزاد از هرجبری است ، برای اینکه از نیستی سر برمی کشد وجهان را درنیستی معلق می‌دارد.

چون، علاوه براین، مطالبی که وصف کردیم به‌ما امکان داده‌اند که نوعی دیالکتیك مفهوم ادبیات‌را ملاحظه کنیم نیزمی‌توانیم–بی‌آنکه به‌هیچ روی‌داعیهٔ‌نوشتن تاریخ ادبیات‌داشته‌باشیم– تحرك این‌دیالکتیك را در قرون اخیر باز یابیم تا در آخر جوهر خالص اثر ادبی را – ولو به‌صورت آرمانی–وبه‌موازات آن، نوع خوانندگانی را–یعنی‌اجتماعی را– که مستلزم آنست کشف کنیم.

من می گویم که ادبیات یك دورهٔ مشخص تاریخی هنگامی «با خود بیگانه» است که اولا به‌مرحلهٔ هشیاری صریح و روشن نسبت به استقلال خود نرسیده باشد و ثانیاً تابع نیروهای عرفی (غیر روحانی) یاتابع یکی از ایدئولوژی‌های موجود بشود. یعنی، فی‌الجمله، هنگامی که خود را وسیله بینگارد نه هدفی نامشروط و نا مقید. شك نیست که در

این صورت آثار ادبی، در فردیت خود، از حد این انقیاد وعبودیت بر می‌گذرند وهریك حاوی توقعی نامشروط و نامقید می‌شود. اما این فقط جنبهٔ مضمر ومستتر قضیه است.

من می‌گویم که فلان ادبیات هنگامی انتزاعی است که اولا هنوز بینشی کامل دربارهٔ ماهیت وجوهرخود به‌دست نیاورده باشد وثانیاً فقط اصل استقلال صوری خود را اعلام کند و موضوع اثر ادبی‌را در خور اهمیت نداند. ازاین نظر، قرن دوازدهم نمونهٔ مشخصی از ادبیاتی غیر انتزاعی و«باخود بیگانه» به‌دست می‌دهد. غیرانتزاعی: از آنرو که ماده وصورت اثرادبی باهم مخلوط ومشتبه می‌شوند:نویسندگی می آموزند تا دربارهٔ خدا بنویسند؛کتاب آئینهٔ جهان است از حیث آنکه جهان‌اثر ذات باری است؛کتاب آفرینشی فرعی است درحاشیهٔ آفرینشی عظیم؛ ستایش است،نشان فتح‌است،هدیه‌است، انعکاس‌محض‌است.وفی‌الحال ادبیات « باخود بیگانه » می‌شود. یعنی چون در هرصورت این ادبیات انعکاس هیئت اجتماع است، پس درحال «انعکاسیت غیرانعکاسی»باقی می‌ماند . بدینمعنی که واسطهٔ دنیای‌کاتولیکی می‌شود ، اما برای کشیش روشنفکر همان«امربیواسطه» باقی می‌ماند: جهان را تملك می کند،ولی به قیمت نابودی خود . لیکن چون تفکر انعکاسی جبراً باید در خود منعکس شود و گرنه خود باجهانی‌که در آن منعکس شده است نابود خواهد شد،سه مثالی که برشمردیم‌بعداً حرکت تملك ادبیات را بوسیلهٔ ادبیات به‌ما نشان داد ، یعنی استحالهٔ آنرا از حالت انعکاس در خود منعکس ناشده و بیواسطه به‌مرحلهٔ واسطهٔ در خود منعکس شده .

ادبیات که نخست‌غیرانتزاعی وباخود بیگانه است ازطریق«نفی» خودرا رهائی می‌دهد وبه مرحلهٔ انتزاعی می‌رسد. به عبارت صحیح‌تر : ادبیات درقرن هیجدهم نفی انتزاعی‌می‌شود، سپس درپایان قرن‌نوزدهم

و آغاز قرن بیستم به صورت نفی مطلق در می‌آید. ادبیات در پایان این تحول، همهٔ پیوندهای خودرا باجامعه بریده است وحتی دیگرخواننده هم ندارد. پولان[1] می‌نویسد: «همه کس می‌داندکه درروزگارمادونوع ادبیات هست: ادبیات بدکه اساساً خواندنی‌نیست (ولی‌خوانندهٔ‌فراوان دارد) و ادبیات خوب که بی‌خواننده است.»

اما این‌خود نوعی پیشرفت است. درانتهای این انزوا وتکروی غرورآمیز، درپایان این انکار و استنکاف تحقیرآمیز از هرگونه تأثیر گذاری[2]، به مرحلهٔ انهدام ادبیات به دست ادبیات می‌رسیم: نخست آن جملهٔ وحشتناك «اینها همه‌اش ادبیات است»[3]، سپس پدیده‌ای‌ادبی که همین پولان آنرا «تروریسم[4]» می‌نامد؛ تروریسم تقریباً همزمان باتصور عدم ضرورت واباحهٔ[5] طفیلی و همچون «وضع مقابل[6]» آن پا می‌گیرد و سراسرقرن نوزدهم را طی می‌کند و هزاران عقد نکاح غیر عقلائی باآن می‌بندد و سرانجام اندکی پیش ازآغازجنگ اول جهانی ازهم می‌پاشد. درتروریسم ـ یابهتربگوئیم درعقدهٔ تروریستی، زیراکه این درحکم چنبرماراست ـ می‌توان مشخصات ذیل را تمیزداد:

۱ـ Paulhan ـ ژان‌پولان ـ داستان‌نویس‌ومنتقد ومحقق‌معاصرفرانسوی (متولد ۱۸۸۴) که سالها مدیرمجلهٔ معروف N. R. F. بود وچند سال پیش به عضویت فرهنگستان فرانسه درآمد. اشارهٔ سارتر به‌کتابی از اوست که درسال ۱۹۴۱ باعنوان «گل های تاربِ یا ترور در ادبیات» منتشرشده است.

۲ـ Efficacité ـ ورجوع شودبه‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۰۹.

۳ـ رجوع شودبه توضیح ذیل صفحهٔ ۵۹، شمارهٔ ۲.

۴ ـ Terrorisme ـ حکومت‌ارعاب وخشونت وجنایت راگویند.

۵ ـ رجوع شود به صفحه‌های ۱۲۱ و۱۵۹ وبه توضیح ذیل صفحه‌های ۱۶۴ و ۱۹۲.

۶ ـ Antithèse ـ وبرای درك مفهوم‌آن رجوع‌شود به‌واژهٔ «دیالکتیك» درلغتنامهٔ پایان کتاب.

۱ـ انزجاری عمیق نسبت به «نشانه» من حیث هو ، انزجاری چنان عمیق که درهمه احوال موجب میشود که شیئی مدلول را برلفظ و کردار رابر گفتار و کلمه به‌عنوان شیئی رابر کلمه به‌عنوان دلالت‌ترجیح دهند ، یعنی درواقع شعر را بر نثر و آشفتگی خود بخود را برتشکل .

۲ـ تلاش برای اینکه ادبیات ، تعبیری از تعبیرهای زندگی باشد، بجای آنکه زندگی فدای ادبیات شود .

۳ـ بحران استشعار اخلاقی نویسنده، یعنی شکست دردناك طفیلی گری.

بدینگونه ادبیات بی‌آنکه یك دم ترك استقلال صوری خود را بخواهد نفی «صورت پرستی[1]» می‌شود و مسئلهٔ محتوای اصلی خود را طرح می کند. امروزماازحد تروریسم گذشته‌ایم ومی‌توانیم به مددتجربهٔ حاصل از آن و به مدد تجزیه وتحلیل‌های پیشین خطوط اساسی ادبیاتی عینی وانضمامی و آزاد را ترسیم کنیم .

گفتیم که روی سخن نویسنده قاعدتاً با همهٔ مردمان است . اما بی‌درنگ یادآورشدیم که تنها چندتنی آثارش را می‌خوانند . از جدائی میان خوانندگان آرمانی و خوانندگان واقعی ، اندیشهٔ کلیت انتزاعی زائیده می‌شود . یعنی نویسنده فرض را براین می گذارد که در آینده‌ای نامحدود همواره همین مقدار خوانندهٔ محدود را خواهد داشت. افتخار ادبی مشابهت عجیبی به «رجعت ابدی[2]» نیچه دارد : این مبارزه‌ای است

۱ ـ قول براصالت صورت اثر هنری نسبت به معنای محتوی در آن .

۲ ـ Retour éternel ـ عقیدهٔ فلسفی رواقیان ، که قبلا درادیان مشرق زمین رواج داشته وبعداً مورد توجه فلاسفهٔ جدیدخاصه نیچه قرار گرفته‌است، مبنی براینکه پس ازهرچند هزارسال (سال کبیر) سلسلهٔ وقایع و حوادث عیناً به مانند سابق تکرار می‌شود و این امرتا ابد ادامه می‌یابد . نیچه جنبه‌ای

←

با تاریخ؛ در هردو مورد غرض از توسل به ابدیت زمان، کوشش برای جبران شکست درمکان است (رجعت ابدی«شریف‌زاده[۱]» درنظر نویسندهٔ قرن هفدهم ، ادامهٔ ابدی محفل کوچك نویسندگان و خوانندگان خبره درنظر نویسندهٔ قرن نوزدهم).

اما چون بخودی خود روشن است که تصور تکرار خوانندگان واقعی وفعلی درآینده، نتیجه‌ای که به‌بارمی‌آورد، لااقل درخیال‌نویسنده، ادامهٔ حذف و طرد قسمت اعظم آدمیان است ، چون علاوه بر آن چنین تصوری در مورد ابدیت خوانندگانی که درآینده به وجود خواهندآمد مستلزم امتداد خوانندگان بالفعل است‌ازطریق خوانندگانی که‌ازآدمیانی فقط محتمل ساخته شده باشند ، بنابراین کلیتی که در عالم افتخار مورد نظرنویسنده‌است جزئی وانتزاعی‌است.وچون انتخاب خواننده‌ازبرخی جهات درانتخاب مضمون نوشته‌تأثیرمی‌کند، پس ادبیاتی هم که هدفش و اندیشهٔ تنظیم‌کننده‌اش کسب‌افتخارباشد ناچارباید‌انتزاعی‌بماند .

برعکس، مراد از«کلیت‌انضمامی[۲]» مجموع آدمیانی است‌که در جامعه‌ای معین ومشخص می‌زیند.اگرروزگاری عددخوانندگان‌نویسنده تاحد این مجموع وسعت یابد مستلزم این نخواهد بودکه نویسنده‌لزوماً انعکاس نوشتهٔ خود را به زمان حال محدودکند ، بلکه به جای ابدیت انتزاعی‌افتخار که‌رؤیای‌ناممکن ومیان‌تهی‌مطلق‌طلبی‌است‌زمان‌انضمامی[۲]

اخلاقی به‌آن می‌دهد : هرلحظه اززندگی فقط پدیده‌ای گذرنده نیست ، بلکه ارزشی ابدی دارد ، از آنرو که درگذشته روی داده است و در آینده نیز، به دفعات بیشمار، تکرارخواهد شد .

۱ – Honnête homme

۲ـ انضمامی (= concret) در مقابل «انتزاعی» (= abstrait) . دراین‌کتاب، به مناسبت، گاهی‌آنرا به «عینی» ترجمه‌کرده‌ایم وگاهی به«غیر انتزاعی» .(به لغتنامهٔ آخر کتاب مراجعه شود.)

و محدودی را برمی‌گزینند تا با انتخاب مضامینش آنرا معین و مشخص سازد و این زمان نه تنها اورا ازتاریخ جدا نمی‌کند بلکه حتی موقعیت او را در زمانی اجتماعی تعریف می‌کند. زیرا که هر طرح بشری، به صرف طرح بودنش، آینده‌ای را مجزا ومشخص می‌سازد: اگرمن اقدام به بذرافشانی کنم طرح یك سال انتظار را پیشاپیش در آینده می‌افکنم؛ اگر ازدواج کنم اقدام من سراسرزندگی‌ام راناگهان دربرابرم می‌افرازد؛ اگر وارد سیاست شوم آینده‌ای را درگرو آن می‌گذارم که تاپس مرگ من نیز کشیده خواهد شد.

درمورد نوشته نیزچنین است. وحتی همین امروز، درزیرنقاب زرین جاودانگی که آرزو کردنش باب روزاست، فروتنانه‌ترین وعینی‌ترین داعیه‌ها را می‌توان یافت: «خاموشی دریا[1]» براین قصدبودتافرانسویانی را که ازطرف دشمن به‌همکاری دعوت می‌شدند به‌رد دعوت وا دارد. پس تأثیرش وبالنتیجه دایرهٔ خوانندگان بالفعلش ممکن نبود تا پس‌ازجنگ کشیده شود. کتاب‌های ریچارد رایت[2] تا هنگامی زنده‌اند که مسئلهٔ سیاهان برای ایالات متحدامریکا مطرح باشد. پس سخن برسراین نیست که ازبقا وخلود چشم بپوشد. به عکس، خوداوست که تکلیف خودرا دراین باره روشن می‌کند. یعنی هرچه نوشته‌هایش بیشتر اثر کنندنامش بیشترزنده می‌ماند. سپس نوبت به مقام افتخاری وبه دورهٔبازنشستگی می‌رسد. امروز، چون می‌خواهد از تاریخ بگریزد، مقام افتخاری و دورهٔ بازنشستگی‌اش از فردای روزمرگش آغازمی‌شود و حتی‌گاهی در زمان حیاتش.

۱ــ رجوع شود به صفحهٔ ۱۰۷ کتاب حاضر وتوضیح ذیل آن.

۲ــ برای توضیح بیشتررجوع شود به صفحهٔ ۱۱۶ به بعدکتاب حاضر.

بدینگونه، گروه خوانندگان عینی درحکم پرسش «زنانهٔ[۱]» عظیمی است ، انتظار سراسریك اجتماع است که نویسنده می‌خواهد آنرا دریابد وبر آورد. اما برای حصول این منظور باید که خوانندگان آزادی پرسش داشته باشند ونویسنده آزادی پاسخ . این بدان معناست که درهیچ مورد نباید پرسش‌های یك گروه یایك طبقه بر پرسش‌های گروهها وطبقات دیگر سرپوش گذارد ، وگرنه دوباره گرفتار انتزاع خواهیم شد .

حاصل کلام آنکه ادبیات بالفعل با جوهرتام خودهمسنگ نخواهد شد مگردرجامعه‌ای بی‌طبقات . تنها درچنین جامعه‌ای نویسنده می‌تواند دریابد که هیچ اختلافی ازهیچ نوع میان موضوع ادبیات وخوانندهٔ ادبیات وجودندارد. زیرا موضوع ادبیات همیشه مسئلهٔ انسان درجهان بوده است . منتهی تاهنگامی که خوانندگان بالقوه گوئی دریای تیره‌ای برگردساحل کوچك و درخشان خوانندگان بالفعل تشکیل می‌داد نویسنده در معرض این خطربود که منافع وهموم بشررا با منافع وهموم گروه کوچك ممتاز و مرفهی خلط ومشتبه کند .

اما اگر گروه خواننده با بشر کلی انضمامی یکی می‌شد آنگاه حقیقتاً نویسنده می‌بایست دربارهٔ جمیع بشریت بنویسد. نه دربارهٔ بشرانتزاعی همهٔ دورانها وبرای خواننده‌ای بی‌زمان، بلکه دربارهٔ جملگی بشردوران خود و برای معاصران خود . وفی‌الحال ، تعارض ادبی از میان ذهنیت تغزلی وگزارش عینی برداشته می‌شد . آنگاه نویسنده که با خوانندگان خود در ماجرائی مشابه درگیر بود و مانند آنان در جماعتی ناگسیخته می‌زیست ، هنگام سخن گفتن از آنان ازخودش سخن می‌گفت و هنگام سخن گفتن ازخود از آنان . وچون دیگرهیچگونه غروراشرافی وادارش

۱ـ مراد جنبهٔ انفعالی و تأثیرپذیری است . رجوع شود به صفحهٔ ۱۱۲ کتاب حاضر.

نمی‌ساخت تاانکار کند که درموقعیت است ، پس درصدد برنمی‌آمد تا ازقراز زمان‌خودپرواز کند ودربرابرابدیت‌از آن‌گزارش دهد. بلکه‌چون موقعیتش کلی وجهانی‌بود، خشم‌ها وامیدهای همهٔ‌آدمیان را بیان‌می‌کرد وازین طریق تماماً زبان حال خود را می‌گفت، یعنی‌نه به‌مثابهٔ‌آفریده‌ای ماوراء طبیعی (مانند کشیش روشنفکر قرون وسطی) یا به مثابهٔ حیوانی برای روانشناسی (مانند نویسندگان کلاسیك) ونه حتی به مثابهٔ موجود انتزاعی‌اجتماعی، بلکه همچون‌تمامیتی که‌ازخلاء درجهان سربرمی‌کشد ودروحدانیت‌تجزیه‌ناپذیر «وضع بشری» همهٔ این نظام‌ها رادرخویشتن گرد می‌آورد . آنگاه‌ادبیات حقیقتاًکاری در زمینهٔ مردم‌شناسی،[۱] به‌معنای کامل‌کلمه، می‌شد .

بدیهی است که در چنین جامعه‌ای نمی‌توان چیزی یافت که کوچکترین مشابهتی‌باافتراق میان‌امورعرفی وامورروحانی داشته‌باشد. درواقع چنانکه دیدیم این افتراق جبراً با «بیگانگی» انسان ازخوددر نتیجه‌با «بیگانگی»ادبیات ازخود ملازم است. تجزیه و تحلیلی که‌کردیم به‌مانشان داد که گرایش این افتراق همواره بسوی‌آنست که خوانندگان حرفه‌ای‌یالااقل کتاب دوستان باسواد را دربرابرتوده‌های‌بیسواد نامتمایز قرار دهد وروشنفکرچه هواخواه خیرمطلق و کمال‌الهی‌باشد وچه‌مدعی زیبائی‌وحقیقت مطلق درهمه حال همراه ستمگران‌است[۲]؛ پاسگ نگهبان است‌یادلقك: بااوست که هرکدام را می‌خواهدخودانتخاب کند.

---

۱ ـ Anthropologie = مردم شناسی یاانسان شناسی (درمقابل«حیوان شناسی» و «خداشناسی»)

۲ـ رجوع شود به ذیل صفحهٔ ۱۰۲، شماره ۱.

آقای بندا عصای دلقکی را انتخاب کرده است و آقای مارسل[1] لانهٔ سگ‌را. عقیده آزاد است، اما اگر روزگاری ادبیات امکان بهره‌وری ازجوهر خودرا بیابد، نویسنده آزاد ازطبقه، آزاد ازدسته‌بندی، آزاد از محافل ادبی ، آزاد از زیادتی افتخارات ، آزاد از حقارت ، به میان جهان ودرمیان آدمیان افکنده خواهدشد و آنگاه حتی مفهوم «روشنفکری» و «روحانی‌گری» تصور ناپذیر خواهد بود . وانگهی روحانیت همیشه بر ایدئولوژی متکی است و ایدئولوژی ها تا در حال ساخته شدن‌اند آزادی‌اند و چون ساخته شدند زور و ستم‌اند . پس نویسنده چون به خودآگاهی کامل نائل شود دیگر نگهبان و نگهدار هیچ قهرمان روحانی نخواهد بود ، دیگر آن حرکت گریز از مرکز را که برخی‌ازپیشینیانش به دستاویز آن روی‌ازجهان برمی‌تافتند تا ارزش‌های مستقررا در آسمان سیاحت کنند نخواهد شناخت: خواهد دانست که‌کار او پرستش روحانیت نیست، بلکه فقط «روح بخشیدن»[2] است .

روح بخشیدن یعنی بازساختن . وهیچ‌چیز برای روح بخشی و بازسازی وجود ندارد جزهمین دنیای رنگارنگ وعینی، باسنگینی‌اش، باکدری‌اش ، بامناطق عمومیتش ، با انبوهی قصه‌هایش ، وبا این «شر» شکست‌ناپذیری که‌آنرا می‌خاید ومی‌فرسایدبی آنکه هیچگاه‌بتواندآنرا نابود کند. نویسنده این دنیارا همانگونه که هست، خام خام ، عرق‌ریز،

۱ — Marcel — به ظن قوی منظور گابریل‌مارسل فیلسوف ومحقق و نمایشنامه‌نویس وموسیقی‌شناس معاصرفرانسوی‌است (متولد۱۸۸۹) که به‌پیروی ازکیرکگورد و یاسپرس تابع «اگزیستانسیالیسم مسیحی» است ودرآثار خود دربحث ازروابط بشری بروفاداری تکیهٔ خاص می‌کند . مارسل سال‌ها منتقد تئاتری هفته‌نامهٔ «اخبارادبی» بود واکنون‌عضو «فرهنگستان علوم‌اخلاقی وسیاسی» فرانسه است .

Spiritualisation — ۲

بورژوازی ، روز روز، بازمی‌سازد تاسپس آنرا براساس آزادی به‌آزادی‌ها عرضه‌کند . پس ادبیات ، دراین جامعهٔ بی‌طبقات، دنیای حاضر به‌خود خواهد بود، معلق درعملی آزاد وتسلیم به‌داوری آزاد همهٔ مردمان، یعنی حضور به‌خود وانعکاسی جامعه‌ای بی‌طبقات . افراد این جامعه ازطریق کتاب‌خواهندتوانست هردم به‌ارزیابی گذشته وتعیین‌راه آینده بپردازند، خودرا وموقعیت خودرا ببینند .

اما چون «تصویر» ، حیثیت «مصور» را درگرو می‌گذارد،چون صرف‌ارائه خودآغازدگرگونی آنست، چون‌اثرهنری ـ به‌اعتبار تمامیت توقعات والزامات آن ـ توصیف ساده‌ای اززمان‌حال‌نیست بلکه محاکمهٔ زمان حال است به‌نام‌آینده ، چون هرکتابی متضمن دعوتی است، پس این حضور به خویش درحکم تجاوز از حدود خویش است . در این ادبیات، جهان به‌عنوان مصرف ساده مورد اعتراض قرارنمی‌گیرد، بلکه این اعتراض به حکم امیدها و شکنجه‌های کسانی که در آن ساکن‌اند صورت می‌پذیرد . بدینگونه ادبیات انضمامی، ترکیبی خواهد شد از «نفی»[1] (به‌مثابهٔ قدرت رهائی از «دریافت‌های بیواسطه»[2]) واز «طرح»[3] (به مثابهٔ زمینه سازی نظام‌آینده) . ادبیات «جشن» خواهد شد و آئینهٔ آتشینی که هرچه در آن منعکس شود خواهد سوزاند و بخشش ، یعنی ابداع آزادانه، ودهش .

امابرای‌اینکه‌ادبیات‌بتوانداین‌دوجنبهٔ‌آزادی‌را که‌مکمل‌یکدیگرند به‌هم‌بپیوندد همین‌کافی‌نیست که‌آزادی‌بیان همه‌چیز به‌نویسنده عطاشود. علاوه بر آن ، نویسنده باید برای مردمی بنویسد که‌آزادی تغییرهمه‌چیز

---

۱ ـ رجوع شود به صفحهٔ ۱۰۶ وصفحه‌های ۱۲۵ ـ ۱۲۴ .

۲ ـ رجوع شود به ذیل صفحهٔ ۹۰ ، شمارهٔ ۱ .

۳ ـ Projet ـ وبرای درك مفهوم آن درفلسفهٔ اگزیستانسیالیسم رجوع شود به لغتنامهٔ‌آخر کتاب .

را داشته‌باشند. و این ، گذشته از الغای طبقات ، به‌معنای امحای هرگونه استبداد است ، و به معنای تجدید دائمی هیئت‌های نظارت و رهبری و واژگونی نظام اجتماع به محض تثبیت و تحجر . سخن کوتاه ، ادبیات ذهنیت و نفسانیت جامعه‌ای است درحال انقلاب دائم .

درچنین جامعه‌ای، ادبیات ازحد تعارض ذاتی میان گفتار و کردار برمی‌گذرد. البته درهیچ حال باعمل یکسان نخواهد شد: خطاست اینکه می‌گویند نویسنده برخوانندگانش «عمل می‌کند». نویسنده فقط آزادی‌های آنان را فرا می‌خواند و برای اینکه کتابهایش تأثیری داشته باشند باید که خواننده باعزمی بی‌قید وشرط آنهارا ازخودبداند وبه‌پای خودگذارد. اما درجامعه‌ای که پیوسته خودرا بازمی‌سازد وخودرا محاکمه می کند و دگرگون می‌شود، ممکن است اثرمکتوب شرط اساسی عمل قرارگیرد، یعنی لحظهٔ استشعار انعکاسی .

بدینگونه درجامعه‌ای بی‌طبقات و بی‌استبداد و بی‌سکون ، ادبیات سرانجام به مرحلهٔ خودآگاهی می‌رسد : درمی‌یابد که صورت و معنی همسان‌اند وخواننده ومضمون نیز، وآزادی صوری گفتار و آزادی‌مادی کردارمکمل یکدیگرند وباید ازیکی برای‌مطالبهٔ دیگری استفاده کرد ، و چون ترجمان ژرف‌ترین خواست‌های جمعی شود ذهنیت و نفسانیت شخصی را بهتر آشکار می‌سازد وازسوی دیگر وظیفه‌اش اینست که کلی انضمامی‌رابرای کلی‌انضمامی‌بیان کند وغایتش‌اینست که آزادی مردمان رافراخواند تا اینان حکومت آزادی بشر راتحقق‌بخشندوبرقراردارند .

مسلماً این هنوز درمرحلهٔ آرمان و تخیل است : می‌توان چنین جامعه‌ای‌راتعقل کرد، امابرای‌تحقق آن‌هیچ وسیلهٔ عملی‌دراختیارنداریم. اینقدرهست که این‌تخیل به‌ما امکان‌داد تا به‌یك‌نظرببینیم که باچه‌شرایطی ادبیات‌می‌تواند درکمال وخلوص‌خود تجلی کند.البته این‌شرایط امروز فراهم نیست ، وهمین امروز است که باید نوشت .

لغتنامه

در توضیح برخی از لغت های فلسفی و فنی کتاب

تذکر

اصطلاحاتی را که فقط یك بار درمتن کتاب آمده است درذیل صفحه‌ها معنی کرده‌ایم . پس دراین لغتنامه اصطلاحاتی را شرح می‌دهیم که بیش ازیك بار درمتن کتاب به‌کاررفته باشد . علامت ← یعنی «رجوع کنید به» .

اباحه یا عدم ضرورت یا عدم موجبیت (gratuité) و فعل عبث (acte gratuit) ← ذیل صفحهٔ ۱۶۴ و ۱۹۲ و متن صفحهٔ ۱۵۹ و ۱۲۱ .

ادراك (Perception) ـ عمل ذهن که صورت اشیاء را درخود منتقش می‌کند و بدینگونه به آن علم می‌یابد . پس علم یا شناسائی (Connaissance) نتیجهٔ ادراك است وحتی به عقیدهٔ برخی‌از فلاسفه با ادراك یکی است .

ادراك را نباید با **احساس** (Sensation) مشتبه کرد . احساس مقدم برادراك است، یعنی‌نخست درعالم خارج‌چیزی هست ، سپس‌آن چیز بوسیلهٔ حواس پنجگانه احساس می‌شود وآنگاه ذهن این احساس‌را ادراك می‌کند. وانگهی،احساس فقط وابسته به محسوسات است (یعنی چیزهائی که در حواس پنجگانه اثرمی‌گذارند) وحال آنکه ادراك هم به محسوسات است وهم به غیرمحسوسات. از اینروست که ابن رشد ادراك را برچهارگونه می‌داند : احساس ، تخیل ، توهم ، تعقل .

اما به هرحال تفاوت میان احساس و ادراک تفاوت میان‌عینیت و ذهنیت نیست ، بلکه تفاوت میان عینیت نامشخص و عینیت مشخص‌است . فی‌المثل من درلحظهٔ اول صدائی ازعالم‌خارج می‌شنوم و در لحظهٔ بعد صدای مشخص نغمهٔ پرندگان را می‌شنوم . لحظهٔ اول احساس است ولحظهٔ دوم ادراک .

ادراک مرکب (Aperception) عبارت از ادراک است و علم به ادراک . فی‌المثل من نغمهٔ پرندگان را می‌شنوم و می‌دانم که نغمهٔ پرندگان را شنیده‌ام (درمقابل ادراک بسیط که‌ناآگاهانه‌صورت‌می‌گیرد) . ازاینروادراک مرکب‌باتفکر انعکاسی (یاشعورخودآگاه) قرابت نزدیک دارد (رجوع‌شود به لغت انعکاسی) .

اسطوره (Mythe) ــ در معنای عادی‌کلمه : افسانه‌ای است‌که خود به خود وبه صورت طبیعی پاگرفته باشد و اعتقادات جماعتی ازمردم را نسبت به خدایان و دیگرشخصیت های فوق طبیعی یابه اصل ونسب و تاریخشان و به قهرمانان‌آن یا به منشاء و مبداء جهان تجسم وتجسد دهد . درمعنای دقیق‌تر : اسطوره تجسم آرمانی آینده است ، یعنی تصویری عینی است (با شخصیت های عینی) از آگاهی انسان نسبت به آنچه فعلا در حیطهٔ تسلط اونیست وباید در زمینه‌هائی ازطبیعت یاجامعه‌که هنوز مهارنشده است تحقق یابد . پس پرداختی ابتدائی‌است از تجاربی واقعی . و حال آنکه چهره (Portrait) تصویری عینی است ازآگاهی انسان نسبت به‌آنچه فعلا درحیطهٔ تسلط اوست . پس پرداختی ثانوی است ازتجاربی واقعی .

تفاوت اسطوره با مدینهٔ فاضله (Utopie) در اینست که مدینهٔ فاضله تجسم ذهنی و انتزاعی مردم روشنفکر است و حال‌آنکه اسطوره غریزهٔ عمیق طبقات فرودست جامعه را نمودار می‌سازد ، ونیزدراینست‌که اسطوره را پیش از آنکه مدون شودبه‌کارمی‌بندند، یعنی درآن می‌زیند وآنرا ازطریق قصه‌ها و افسانه‌ها وبا اجرای آداب و مراسم و مناسک زنده می‌دارند .

تفاوت اسطوره یا تمثیل (= سمبل Symbole) در ناخودآگاهی اسطوره وخودآگاهی تمثیل است .

با اسطوره‌سازی خصوصیات روان‌آدمی به اشیاءانتقال می‌یابد: دل سنگ خون می‌شود ، ابرسخن می گوید ، ستاره آدمیان را می‌نگرد ، به سوگ سیاوش همی جوشدآب ، کند چرخ نفرین به افراسیاب . این‌کار شاعرانه پیش از هر چیز کار بشر نخستین است‌که برداشت خودرا اززندگی به‌صورت اسطوره‌بیان می کند: درموقع خسوف اژدهائی ماه رادردهان می گیرد. برای وزیدن باد فرشته‌ای گمارده‌شده . ازنظر بشر نخستین این فرشته واقعاًوجود دارد، چنانکه اهریمن خدای بدیها . و سهم اساطیردر تکوین ادیان‌کم نیست .

اما برای ما اهریمن تمثیل‌بدیهاست . بدینگونه‌تمثیل اسطوره‌ای‌است که‌ازمرحلهٔ‌ناخودآگاهی به‌جهان خودآگاهی آمده است . برعکس، درمورد اسطوره‌آگاهی درکارنیست . اگرما اساطیرآدمیان نخستین را بصورت‌تمثیل می‌بینیم بدان سبب است‌که‌آنها را به مرحلهٔ‌آگاهی آورده‌ایم .

اما اسطوره سازی ، همه ،کار بشرنخستین نیست . در روزگارما نیزشاعرزیروبم های روان رابه اشیاء بیروح‌انتقال می‌دهد وبا این‌کار بطورناخودآگاه اسطوره می‌سازد .

باید دانست‌که اسطوره درتماس باتاریخ مدام ازحالت اسطوره در می‌آید و به مرتبهٔ تمثیل می‌رسد و این یکی از خصوصیات تفکرآدمی درعصرجدید است .

التزام — رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۲۲ ، شمارهٔ ۲ .

انتزاعی — (abstrait که گاهی آنرا اعتباری و حتی به اشتباه مجرد هم می‌گویند) ــ برای فهم این اصطلاح نخست «انتزاع» را معنی می‌کنیم : انتزاع (abstraction =) عبارت‌است ازعمل ذهن‌که چیزی را جدا از چیز دیگری در نظرمی گیرد حال آنکه درعالم واقع‌این دو از هم جدا نیست وحتی‌جدائی‌پذیر نیست . فی‌المثل‌طبیعت یك فردباذات وماهیت اویا انسانیت و حیوانیت اومنفك ازخصوصیات فردی‌او ، نیز «صورت» شیئی

جدا ازماده و رنگ و ابعادآن همه از امور انتزاعی است . انتزاع با شعور به مشابهت و اختلاف آغاز می‌شود . انتزاع کردن یعنی خصوصیت مشترك چند شیئی یاخصوصیت ممیز یك شیئی راتشخیص دادن. انتزاعی هم به «مفهومی» که ازطریق انتزاع (تفکیك) درذهن حاصل شده باشد (ونه به تصورذهنی آن) وهم به «کلمه»ای که بیان کنندهٔ آن باشد اطلاق می‌شود. پس صفات و کیفیات یك شیئی ، مثلا شکل و رنگ و مزه و بوی آن ، همه انتزاعی است هر چندکه محسوس به حواس ما باشد .

در مقابل انتزاعی لفظ « انضمامی » (= Concret که آنرا «متحقق» و ندرتاً « عینی » هم می‌گویند و ما آنرا اغلب به «غیرانتزاعی» ترجمه کرده‌ایم) قراردارد . یك‌شیئی وقتی انضمامی است که همان گونه که هست و به تجربه دریافته شده است درنظر گرفته شود ، خواه درعالم خارج وخواه در تصور ذهن ، هر «امر واقع» (fait =) ، چه فیزیکی باشد چه روانی چه اجتماعی، انضمامی است ، لیکن نسبت ورابطهٔ آن با امری دیگر انتزاعی است . انضمامی جزئی و منفرد است و حال‌آنکه انتزاعی‌همیشه کلی است . این درخت ، آن اسب ، فلان انسان انضمامی است ولی «شیئیت» و «حیوانیت» و «انسانیت» انتزاعی است . تصورذهنی (به صورت احساس یا ادراك یاتصویر) ممکن‌است هم‌انضمامی‌باشد وهم انتزاعی: وقتی انضمامی است که شیئی را به همانگونه که درعالم خارج و به تجربه دریافته می‌شود در نظر بگیرند و وقتی انتزاعی است (و دراین صورت آنرا «مفهوم» می‌گویند) که یکی از عناصرآن شیئی جدا از دیگرعناصر یا مفهوم کلی‌آن جدا از مصادیق منفردش درنظر گرفته شود .

سارتر درکتاب « هستی و نیستی» می‌گوید : «انضمامی یعنی انسان درجهان » .

انضمامی ← انتزاعی

انعکاسی یا بازتافته (réflexif یا réfléchi) صفت برای عمل ذهن که

به خود بازمی‌گردد و دربارهٔ حالات وافعال خود می‌اندیشد تا برآنها آگاهی یابد. این عمل اگر به صورت اندیشه باشد «تفکرانعکاسی» یا «رویّت» (réflexion) و اگر به‌صورت آگاهی باشد «شعور انعکاسی» یا «استشعار انعکاسی» (conscience réfléchie) و نحوهٔ عمل آن «تحلیل انعکاسی» (analyse réflexive) نامیده می‌شود. باید دانست که شعور از آنرو که همواره شعور به خویش‌هم هست پس همیشه شعور انعکاسی‌است، لیکن مرحلهٔ دیگری هم‌دارد، که آنرا می‌توان «انعکاس مجدد» نامید، وآن علم به شعور انعکاسی است. مرحلهٔ‌اول به‌تعبیرسادتر conscience réfléchie ومرحلهٔ‌دوم conscience rélexive نامیده می‌شود که شاید بتوان اولی دا به«شعورانعکاسی» و دومی را به«استشعار انعکاسی»ترجمه کرد. (نیز رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۱۵).

انی ← ما قبل تجربی

ایدئالیسم (Idéalisme) ــ در فلسفه، آئینی که به موجب آن دنیای خارج واقعیتی ندارد مگر در اندیشه یا تصوری که ما از آن داریم. ایدئالیسم محض وجود دنیای خارج را بکلی منکر است، امابرطبق ایدئالیسم‌کانت، دنیای خارج واشیاءفی‌نفسه وجود دارند منتهی چون درك ذات وماهیت اصلی آنها ازحد تجربهٔ مابیرون‌است ناچارما فقط «پدیدار»آنها را می‌شناسیم و بر اساس‌آن تصورات خود را نسبت به دنیای خارج بنا می‌کنیم. (دراین معنی‌آنرا به «مذهب‌اصالت تصوریا معنی» ترجمه کرده‌اند.)

دراخلاق، شیوهٔ زندگی و جهان بینی کسی‌که برای آرمان (ایدئال)هایش می‌زید و از منافع مادی‌که محرك اعمال عامهٔ مردم است اعراض دارد. (دراین معنی می‌توان آنرا به «آرمان پرستی» ترجمه کرد.)

درهنر و ادبیات، آئینی‌که به موجب‌آن وظیفهٔ هنر و ادبیات بازگوئی یاتقلید واقعیت نیست، بلکه خلق‌دنیائی آرمانی است.

پیرو این مسلك را ، در هرسه معنی ، « ایدئالیست » می‌گویند .

« ایدئالیسم » در مقابل « رئالیسم » است .

(رجوع شود به کلمهٔ اخیر) .

ایدئولوژی (Idéologie) ــ در ماتریالیسم تاریخی : مجموعهٔ آراء و عقاید وتصورات ومعتقدات (سیاسی، حقوقی ، نژادی، هنری، مذهبی، فلسفی) ویژهٔ یك دوره‌ازجامعه یا یك طبقه ازجامعه. بنابراین تعریف ، ایدئولوژی که امری است فرعی در مقابل « زیربنا » قرارداردکه امری است اصلی .

در معنای وسیع‌ترکلمه‌که خاصه امروز درمارکسیسم دایج است : اندیشهٔ نظری (تئوریك) که می‌خواهد بطور انتزاعی برروی مصالح شخصی خود رشد و توسعه یابد ، اما درواقع، تعبیری‌است‌از اموراجتماعی ، خاصه امور اقتصادی جامعه، که صاحب ایدئولوژی ازآنهاغافل است یا لااقل‌هشیار نیست‌که اندیشه‌اش ساخته وپروردهٔ آنهاست .

انگلس در کتاب « لودویك فوئرباخ » می‌گوید : « ایدئولوژی یعنی مجموعه‌ای از افکار و تصوراتی که بالاستقلال زیست کنند و منحصراً تابع قوانین خود باشند . این حقیقت‌که شرایط زندگی مادی آدمیان ، که جریان ایدئولوژی در دماغ‌آنان صورت می‌گیرد ، در تحلیل آخر سازنده و پرورندهٔ این جریان است ، بکلی ازنظرآنان دور می‌ماند ، والا فاتحهٔ ایدئولوژی خوانده می‌شد .»

بارعاطفی (affectivité و résonance affective) سارتر این‌کلمه را بجای connotation به‌کارمی‌برد، که ازقدیم درمنطق مصطلح بوده و امروز از مسائل مهم زبانشناسی است . برای توضیح مفصل باید به‌کتابهای زبانشناسی مراجعه کرد ، اما توضیح مجمل‌آنکه برای هرکلمه می‌توان سه‌گونه‌معنی‌شمرد : ۱ـ معنای لفظی (dénotation) ۲ـ معنای عاطفی (connotation) ۳ـ معنای شخصی (évocation) .

معنای لفظی کلمه ساده است ، همانست‌که بر مصداق

کلمه (شیئی خارجی) دلالت دارد وهمانست که‌ازطریق آن‌عمل زبان(ایجاد ارتباط) صورت می‌گیرد. مثلا کلمهٔ طلا برشیئی طلا اطلاق می‌شود که فلزی‌است ازعناصر بسیط، دارای رنگ زرد متمایل به‌سرخ و وزن مخصوص معینی و قابلیت ترکیب معینی که درساختن سکه و زینت آلات به کار می‌رود . باید دانست که معنای لفظی کلمه فقط در زبان علم کاملا مشخص ومصرح است وحال‌آنکه در زبان رایج روزمره‌کم وبیش به ابهام آمیخته است ، اما نه چندان که مانع ارتباط گردد .

تعریف معنای عاطفی کلمه ساده نیست ، خاصه ازآنرو که هرمنطقی وهرزبان شناس آنرا به‌گونه‌ای‌تعریف می‌کند. مثلا همان کلمهٔ طلا ،ازآنجاکه درساختن سکه به‌کارمی‌رود، علاوه برمعنای مذکور، معنی یامعانی دیگری را هم به‌همراه می‌آورد که درواقع درحکم «تعیین ارزش» آنست : پشتوانهٔ اسکناس ، اندوخته ، امکان قدرت ، امکان خودآرائی وجز اینها . مثال دیگری این معنی را روشن‌تر خواهد کرد : کلمهٔ «سیزده»یك معنای‌لفظی‌روشن دارد(سیزده ریال،سیزده تخم مرغ) و یك معنای عاطفی مبهم برای اشخاص خرافاتی (که آنرا نحس می‌دانند) . مثال دیگر: معنای‌لفظی سه‌کلمهٔ «ابوی» و «پدر» و «بابا» یکسان است (ازآنروکه مصداق آنها یکسان است) و حال‌آنکه معنای عاطفی آنها، لااقل‌در جوامع امروز ما ،کاملا متفاوت است .

و اما معنای شخصی کلمه عبارت‌است از تداعی‌هائی که در ذهن هرکس ، به نحو متفاوتی،ازشنیدن یا خواندن‌کلمه ایجاد می‌شود. این معنی ازدومعنای دیگرمبهم‌تراست وچون جنبهٔ فردی و شخصی دارد از مبحث علم بیرون است . برای مثال رجوع شود به‌آنچه سارتر دربارهٔ «تأثیرخفی ومکنون زندگی خصوصی شخص» می‌گوید (صفحهٔ ۲۲ ـ ۲۱ کتاب حاضر . دربحثی که‌نویسنده از«فلوبانس» می‌کند این هرسه معنی را به‌آسانی می‌توان یافت .)

بیگانگی یا باخودبیگانگی (aliénation) ← مقدمهٔ مترجمان، صفحهٔ سی و یك.

بیواسطه (immédiat) ـ در موردی گفته می‌شود که میان نفس مدرِك (عالم) و شیئی مدرَك (معلوم) واسطه‌ای موجود نباشد ، مثلا استشعار نفس به‌ذات خود که همان خودآگاهی است (رجوع شود به مقدمهٔ مترجمان ، ص بیست وچهار).

در پدیدارشناسی ، این لفظ درموردی گفته می‌شود که میان عالم و معلوم هیچ علم قبلی موجود نباشد که بتوان آنرا درحکم دریافت واقعی تجربه دانست .

دریافت بیواسطه (= le donné) عبارت از دریافت یا معلومی است که خود به خود درذهن موجود باشد (در مقابل معلومی که بامداخلهٔ ذهن یا به مدد معلوم دیگری « پرورده» شود) .

پرولتاریا (prolétariat) ـ طبقه‌ای اجتماعی که درآمدش منحصراً از طریق کاریدی تأمین می‌شود، مالك هیچ وسیلهٔ تولیدی نیست، ابزارکارش را ساخته وآماده تحویل می گیرد و حاصل کارش را، در ازای مزدی که کمتر از ارزش واقعی آنست، ساخته وآماده تحویل می‌دهد (در مقابل « بورژوازی » که صاحب ابزارکار است وازدارزش اضافی «کار پرولتاریا بهره می‌برد). بالاخص در مورد کارگران کارخانه های صنعتی گفته می‌شود .

پیش داوری (préjugé) ـ عقیده ونظری که بدون قضاوت آگاهانه وتوجیه عقلانی پذیرفته شده باشد. پیش‌داوری معمولا مغلوط وسقیم است.

تاریخیت ← کون تاریخی

تحصلی (positif که آنرا متحصِّل و محصَّل هم گفته‌اند) درموردی که دارای قطعیت علمی وما بازای خارجی باشد(درمقابل «خیالی» و «موهوم» و «فرضی») گفته می‌شود .

فلسفهٔ تحصلی (positivisme) آئین فلسفی اوگوست کنت و هیپولیت تن و استوارت میل و هربرت اسپنسر است که مابعدالطبیعه را نفی می کند واساس شناسائی را بر امور واقع می نهد . به موجب این آئین ، ساختمان ذهن و عقل انسان

چنان است که نمی‌تواند از حد تجربهٔ حسی فراتر رود و شناسائی او، اگر بخواهد قطعی ومتیقّن باشد، فقط به‌اموری تعلق می‌گیرد که بتوان آنها را به توسط حواس بررسی کرد. وانگهی، ذهن بشرهرگز نمی‌تواند بر کنه حقیقت و برعلل واقعی امور دست یابد. پس عقل حکم می‌کند که استدلال ما برتجربه مبتنی باشد ونه بر ادراك عقلانی وماتقدم.

تعالی ← حالیت.

تمثیل ← اسطوره.

جبرزندگی یا محکومیت بشری یا وضع بشری (condition humaine) ← مقدمهٔ مترجمان، ص پانزده.

چهره ← اسطوره.

حالیّت یا حلول یا قیام حضوری یا درون بودی (immanence) این کلمه و متضادآن عروج (= trancendance که آنرا به تعالی و قیام حصولی و برون بودی و استعلاء هم ترجمه کرده‌اند) در معانی و موارد بسیار مختلف به‌کار می‌رود که در این مختصرجای بحث آنها نیست. بطورخلاصه می‌گوئیم که در لفظ حالیت مفهوم «سکون» و «ثبوت» و «استقرار» مستتراست. حالیت دراصل مصدری کلمه (im - manere در زبان لاتین) یعنی ماندن در درون محدوده‌ای یا حصاری یا دایره‌ای و تجاوز نکردن از مرزآن (و از همین روست که آنرا به «درون بودی» ترجمه کرده‌اند) و حال آنکه عروج یعنی بیرون رفتن ازمحدوده یاحصار یادایره و تجاوزکردن ازمرزآن. پس حالیت به‌عبارت ساده‌تر یعنی«حضورشیئی در خود» وعروج یعنی «استعلای شیئی ازخود» (برای اطلاع بیشتررجوع شود به‌بحث «حیث التفاتی» در مقدمهٔ کتاب و نیز به توضیحی که دربارهٔ «وجود حضوری» و«وجودحصولی» درذیل صفحهٔ ۲۱داده شده است) .

مسلك «وحدت وجود»(یاهمه خدائی) خدا را «حال» درجهان می‌داند واین چنان نظر **اسپینوزا** است که می‌گوید خدا «علت‌حلولی» همهٔ اشیاء است ونه علت بیرونی. به نظر

« فلاسفهٔ تحصلی » ، عروج عبارت از فلسفه‌ای مابعد طبیعی است که می‌خواهد جهان را ازطریق عللی که خارج از آنست تبیین کند و حال آنکه حالیت ، علمی است که جهان را در اوضاع و احوال درونی آن بررسی می‌کند . اما **هایدگر** می‌گوید : به سبب آنکه بشر دارای « وجود حاضر » است نمی‌تواند خودرا من حیث هو بشناسد مگردربطن چیزی که از حد اوفراتراست ومی‌توان آنرا جهان نامید، پس جهان امری «متعالی»است که وجود ما به آن وابسته است و زمان که ملازم هستی ماست تعالی دیگری است ، تعالی گذشته و آینده .

به موجب **اصل حالیت** (principe d'immanence) ، که بعضی از متفکران معاصر به آن قائلند ، اندیشهٔ آدمی نمی‌تواند ازخود فرا رودو به حقیقتی بیرون ازخودیا به حقیقتی جزخود دست یابد .

توهم حالیت (illusion d'immanence) درفلسفهٔ **سارتر** عبارت است ازاعتقاد به اینکه شعورآدمی مکانی مملو ازتصاویر است وخود این تصاویر ، نمودهای اشیاء خارج .

حساسیت (sensibilité) ــ قوهٔ حس کردن یا خصوصیت کسی که این قوه در او بسیار بسط یافته است . بدینگونه ، این کلمه گاهی بر حساسیت عضوی (که «احساس»را فراهم می‌آورد) وگاهی بر حساسیت روانی یاخلقی(که منشاء «احساسات»است) وگاهی برهردو اطلاق می‌شود .

در معنای قدیم کلمه:قوهٔ احساس لذت و الم (چه جسمی وچه روحی) و قوهٔ احساس انس ومحبت. بدینگونه حساسیت با «انفعال حسی» و «عاطفه» مترادف است و درمقابل«هوش» و «اراده» قرار دارد .

حلول ← حالیت

حیث التفاتی ← مقدمهٔ مترجمان،صفحهٔ بیست وشش.

دال (signifiant) ← مقدمهٔ مترجمان ،صفحهٔ سی ویك .

درون بودی ← حالیت .

دریافت بیواسطه ← بیواسطه .

دلالت (signification) ← مقدمهٔ مترجمان، صفحهٔ سی و یک .

دیالکتیک (dialectique)- هرفیلسوفی و هر نویسنده‌ای این کلمه را به مفهومی خاص خودبه‌کارمی‌برد. بحث دربارهٔ همهٔ این‌مفاهیم ازحد این مختصر بیرون است . ولی شاید اشاره‌ای مجمل به سیر تحول معنای آن مارا به مقصود نزدیک‌تر کند .

در نزد فلاسفهٔ یونان و حکمای قدیم ، دیالکتیک فن بحث وجدل ازطریق سؤال وجواب است ، که ازآن فن‌تنظیم و تنسیق مفاهیم حاصل می‌شود . در نظر افلاطون دیالکتیک فن عروج ازمرتبهٔ معلومات محسوس به‌مرتبهٔ معلومات‌معقول (مُثُل)است . درنظر ارسطو دیالکتیک فن‌استدلال قیاسی‌است بر اساس مقدماتی که فقط محتمل باشد (استدلال بر اساس مقدمات ضروری نام دیگری دارد). درنظرکانت ، دیالکتیک منطق «نمود» است ، چنانکه خود می‌گوید : «دیالکتیک در نزد قدما جز منطق نمود نبود ، یعنی فن سفسطه برای‌اینکه به‌نادانی خود وحتی به‌پیشداوری های خود نمودی ازحقیقت بدهند . وما هم دیالکتیک را به همین معنی منظور می‌کنیم» .

تا اینجا دیالکتیک با منطق تقریباً مترادف است یا به‌هرحال قسمتی است‌ازعلم منطق. امادرقرون اخیر، به‌دنبال تعریفی که هگل از آن کرده است ، معنای آن تدریجاً تغییر می‌یابد . درنظرهگل ، دیالکتیک سیر اندیشه است از طریق «تز» (وضع) و «آنتی‌تز» (وضع مقابل) و «سن تز» (وضع مجامع) (تز ایجاب است وآنتی‌تز سلب یا نفی‌آن و سن‌تز نفی نفی‌که عبارت است ازحفظ نتایج صحیحی‌که ازتقابل دو مقدمهٔ پیشین ناشی می‌شود) . درحالیکه منطق قدیم براساس عدم اجتماع ضدین‌بود، دیالکتیک هگل براساس تقابل‌ضدین (که ضدیت‌آنها تدریجاً رو به‌کاهش می‌رود) قرار دارد .

می‌بینیم که این معنای اخیر ، برخلاف ظاهر امر ، چندان ازمعنای قدیم‌کلمه دور نیست : دیالکتیک درقدیم‌بروز حقیقت ازطریق تقابل‌آراء متضاد بود ودرنزد هگل وپیروان او بروزحقیقت ازطریق تقابل امورمتضاد (در اندیشه)است .

وهمین مفهوم اخیر، باوجودیکه خود مارکس کلمهٔ دیالکتیک را به‌کارنبرده‌است، درنزدمارکسیست‌هانفوذ وشیوع می‌یابد.
هگل که ایدئالیست بود جریان دیالکتیک را قانون تحرک اندیشهٔ‌آدمی وعین‌جنبش«وجود» می‌دانست. اما مارکسیست‌ها که ماتریالیست‌اند جریان دیالکتیک را در مادّه می‌بینند واندیشه را هم‌انعکاسی ازماده می‌دانند. به موجب ماتریالیسم دیالکتیکی اشیاء و امور مادی به صورتی دیالکتیکی ، یعنی برحسب فعل وانفعالی که هگل‌آنرا قانون اندیشه می‌دانست، گسترش می‌یابند و جنبش دیالکتیکی اندیشه هم بازتابی از دنیای واقع است . درنظرانگلس ، همان قوانین دیالکتیکی حاکم برتاریخ و برتحول اندیشه ، در مورد تغییرات اشیاء طبیعی نیز صدق می‌کند .
قوانین ماتریالیسم دیالکتیکی اینهاست : ۱ ـ جهان درحرکت وتغییردائم است . ۲ ـ امور وپدیده های جهان‌بر یکدیگرتأثیر متقابل دارند. ۳ـ درهمهٔ امور وپدیده‌ها تضاد وجود دارد ، و مبارزهٔ اضداد محتوی ذاتی تکامل است . ۴ـ تغییر، دگرگونی ساده‌نیست : تغییرات‌کمّی به‌تغییرات کیفی می‌رسدکه جهشی ازمرحله‌ای بمرحلهٔ دیگراست .
اما سارتر که باماتریالیسم ازین مخالف است، قوانین دیالکتیک را محدود نمی‌داند. دیالکتیک تاریخ را می‌پذیرد، ولی به ماتریالیسم دیالکتیکی (= دیالکتیک طبیعت) معتقد نیست و وجود هرنوع دیالکتیک را درطبیعت ، جدا ازانسان یا تاریخ انسان، محال می‌داند . به عقیدهٔ سارتر، دیالکتیک فقط وابسته به انسان است واگرهم درطبیعت مشاهده شود در جائی است که انسان درآن دخل وتصرف کرده ، یابه عبارت دیگرآنرا «نفی» کرده باشد . درنظراو، طبیعت بدون انسان گنگ و نامفهوم است .

رئالیسم (réalisme که آنرا به « واقع بینی » ترجمه کرده‌اند) در معنای عادی کلمه ، خصوصیت کسی که واقعیت رابه همانگونه که هست می‌بیند یاباز گومی کند ورفتارخود رابراین‌واقعیت منطبق می‌سازد .

دراخلاق ، هرآئینی که واقعیت را برآرمان (ایدئال) ترجیح دهد . درفلسفه، به‌معنای‌اعم ،آئینی که به موجب‌آن واقعیتی مستقل از تصور ذهن‌آدمی وجود دارد و ، به معنای اخص ، هرآئینی که علم‌آدمی را قادر به درك واقعیت حقیقی اشیاء بداند .

در هنر وادبیات ، آئینی که به موجب‌آن هنرمندباید واقعیت را به همانگونه که هست ، بدون آرمانی کردن‌آن ، نقش یا وصف‌کند .

« رئالیسم » در مقابل « ایدئالیسم» قرار دارد (به‌این کلمه مراجعه شود) .

رئالیسم [سوسیالیستی (réalisme socialiste) ـ روش‌هنری وادبی‌است که بدپیروی از سنت رئالیسم بالزاك و تالستوی از آغاز قرن بیستم ، خاصه درشوروی ، رواج یافت وهدف‌آن بیان حقیقی وعینی واقعیت دربطن تاریخ باتوجه به عوامل انقلابی‌آن بود(رمان «مادر» اثر ماکسیم‌گورکی رانمونهٔ کاملی‌ازآن می‌شمارند) این روش از سال ۱۹۲۴ به بعد باتجلیل بی‌اندازه از «کار» جلوهٔ تازه‌ای یافته وتمام ادبیات و هنرشوروی را تا امروز زیرسیطرهٔ خودگرفته است . بنابرتعریفی که یکی ازپیروان این شیوه کرده است : « رئالیسم سوسیالیستی بر این اصل مبتنی‌است که‌کار قدرتی‌خلاق دارد وهنر به‌منزلهٔ بسط وانعکاس خلاقیت‌کاراست . این هردوبطورمستقیم یاغیرمستقیم مناسبات معتبر اجتماعی را منعکس می‌کند و درآن مؤثرمی‌افتد .»

یکی دیگراز صاحبنظران شوروی می گوید : «ازنظر رئالیسم سوسیالیستی سخن برسر تفسیر حال براساس آینده است . »

این مکتب دراسپانیا و پرتغال نیزطرفدارانی دارد .

رجعت ابدی (retour éternel) ← ذیل صفحهٔ ۲۲۶.

زمینهٔ اجتماعی یا متن اجتماعی یا محیط‌اجتماعی (contexte social) ← ذیل صفحهٔ ۱۰۳ .

سوء نیت (mauvaise foi) ← ذیل صفحهٔ ۱۲۲ ، شمارهٔ ۱ .

سود پرستی (utilitarisme) ← ذیل صفحهٔ ۱۶۲ .

شخص منتشر (به فرانسه on ، به آلمانی man ، به انگلیسی They) — اصطلاح هایدگر . برای درك معنای آن نخست باید «وجود حاضر» را تعریف کرد .

وجود حاضر (به آلمانی Dasein و به فرانسه être-là) به تعبیر هایدگر ، هستی موجود بشری از حیث آنکه وجود منفرد انضمامی است . خصوصیت «وجود حاضر» دراینست که هرگز تشکیل «کل کامل» نمی‌دهد .

شخص منتشر همان وجود حاضر است ازحیث آنکه با «وجودجمعی» خود درمجموعهٔ اوضاع واحوال دنیای خارج درگیر می‌شود. بمعنای واضح‌تر ، شخص منتشر نیروئی است که ما را به‌کاری وا می‌دارد که دیگران آن کار را می کنند ، مارا به اندیشه‌ای وا می‌دارد که دیگران آنگونه می‌اندیشند و جزاینها و درآخر به ما یك «من» غیراصیل وغیرشخصی می‌دهد .

این شخص منتشر، که درحقیقت هیچکس نیست، شکل «وجودجمعی» ما را تعریف می کند. اگر «من» حقیقی ما فقط به این نوع وجود مشغول باشد هرگز خودرا نمی‌یابد یا بکلی خودرا ازدست می‌دهد. پس شخص منتشر همان «وجودحاضر» است درهستی غیراصیلش .

شکست (échec) ← مقدمهٔ مترجمان ، صفحهٔ سی ویك .

طرح (projet) — «بشرنه فقط آن مفهومی است که ازخود درذهن دارد ، بلکه همان است که از خود می‌خواهد . آن مفهومی است که پس‌ازظهور در عالم وجود ازخویشتن‌عرضه می‌دارد. همان است که پس ازجهش به سوی وجود از خود می‌طلبد . بشرهیچ نیست مگر آنچه از خود می‌سازد ... بشر موجودی است که پیش‌ازهرچیز به‌سوی آینده‌ای جهش می کند وموجودی است که به جهش به سوی‌آینده وقوف دارد . بشر پیش ازهر چیزطرحی‌است که‌در درونگرائی‌خودمی‌زیدوبدینگونه وجود

او از خزه و تفاله و کلم متمایز می‌شود ... بشر پیش از هر چیز همان است که طرح تحقق وشدنش را افکنده است.» (نیز رجوع شود به صفحهٔ سی وچهار مقدمهٔ مترجمان)

عدم موجبیت ← اباحه

عروج ← حالیت

علیت (causalité) و غائیت (finalité) ـ رابطهٔ میان علت ومعلول را «علیت» می‌نامند وخصوصیت هرچیزی را که آگاهانه بسوی هدفی وغایتی بگراید «غائیت» می گویند (مثلا اراده به سبب مقصد وهدفی که درنظرمی گیرد همیشه دارای غائیت است).

درتبیین وفهم امور، معمولا به دواصل متوسل می‌شوند: اصل علیت واصل غائیت. اصل علیت اینست که هرتغییر و تحولی یا هرامر حادثی الزاماً علتی دارد و یا ازعلل واحد در اوضاع و احوال واحد معلولات واحد حاصل می‌شود. اما اصل غائیت را به سادگی نمی‌توان تعریف کرد، ازآنروکه هرفیلسوفی استنباطی خاص ازآن دارد. بعضی آنرا به نحو مطلق بدینگونه بیان می‌کنند که هر چیزی غایتی دارد (از اینروست که برخی از حکما گفته‌اند که هرچیز که در طبیعت هست دارای فایده‌ای است) وحتی بعضی ازایشان درتبیین امور آنرا مهم‌تر از اصل علیت می‌دانند. اما این محل بحث و تردید است. همینقدر می‌توان مسلم دانست که هرفعالیتی که ناشی ازفکروشعور باشد ناظر به غایتی است و بالعکس هرفعالیتی که ناظربه غایتی باشد ناشی از فکروشعور است.

فعل عبث ← اباحه.

کاری یا مجرب (efficace) ← ذیل صفحهٔ ۱۰۹.

کون تاریخی یا تاریخیت یا درتاریخ بودن (historicité) ← ذیل صفحهٔ ۱۰۴، شمارهٔ ۲.

کون زمانی یا زمانیت یا درزمان بودن (temporalité) ← ذیل صفحهٔ ۱۳۲، شمارهٔ ۱.

لمی ← ما قبل تجربی.

گفتار درونی یاسیلان ذهن (monologue intérieur) ← ذیل صفحهٔ ۲۱۲،

شمارهٔ ۱ .

ما بعدتجربی یاماتأخر یا انی (a posteriori)-صفت برای هرچیز که مؤخر بر تجربه باشد یا (در مورد مفاهیم) از طریق تجربه حاصل شده باشد یا مبتنی بر تجربه و (درمورد استدلال یا روش) مبتنی براموردنیای واقع باشد .

این کلمه در مقابل ماقبل تجربی قرار دارد (به آن مراجعه شود) .

ما قبل تجربی یا ماتقدم یا لمی (a priori) ـ صفت برای هرچیز که منطقاً مقدم برهرگونه تجربه باشد و نتوان آنرا از طریق تجربه تبیین کرد .

به عقیدهٔ کانت علمی که از طریق ادراك حسی حاصل شود حقیقی نیست و علم «اصیل» عبارت است ازاشکال ماتقدم احساس (زمان ومکان) و اشکال ماتقدم عقل (علت ، ضرورت، و غیره) .

«استدلال ماتقدم» استدلالی است که به جای تکیه براموردِ واقع منحصراً برقوانین منطقی عقل مبتنی باشد .

بایددانست که ماتریالیسم دیالکتیکی به هیچ نوع شناسائی ماتقدم قائل نیست .

متعالی ← عروج .

محکومیت بشری یا جبرزندگی ← (مقدمه ، صفحهٔ پانزده)

مدلول (signifié) ← مقدمه ، صفحهٔ سی ویك .

مردم شناسی (anthropologie) مجموع علومی که متعلق بحث آنها انسان است، به عنوان موجودی حیوانی (اعم از جنبهٔ تنی یا روانی) یا موجودی اجتماعی .

درقدیم این علم درمقابل «جهان شناسی» و «خداشناسی» قرارداشته است .

موقعیت (situation)← مقدمه صفحهٔ شانزده و ذیل صفحهٔ ۱۹ متن کتاب .

نشانه (signe) ← مقدمه ، صفحهٔ سی ویك .

نیهیلیسم (nihilisme)ـ ازنظرفلسفی ، مکتبی است که بموجب آن بشر بهیچوجه نمی تواند واقعیت را بشناسد . نیچه می گوید :

و نیهیلیسم فقدان هدف است وفقدان پاسخ به‌چرا . نیهیلیسم فعال حد اعلای قدرت خودرا درنیروی خشونت‌آمیز تخریب می‌داند. درمقابل، نیهیلیسم خسته‌به هیچ چیزحمله نمی‌کند، این‌نظریه دربحث معرفت «هر گونه‌امکان‌شناسائی حقیقت کلی یقینی» را نفی می‌کند .

ازنظر اخلاقی ، آئینی یا خلقی روانی است که هیچ ارزشی، هیچ قاعدهٔاخلاقی، هیچ اجبار‌اجتماعی را نمی‌پذیرد و هر گونه اعتقادی را نفی می‌کند .

از نظرسیاسی ، انتقاد بدبینانه از تشکیلات اجتماعی است بر اساس مکتب اصالت فرد و ناتورالیسم ، و ناشی از نومیدی که تخریب کلی نهادهای اجتماعی را بدون قصدمثبت تجدیدآن توصیه می‌کند . و از این نظر به آنارشیسم نزدیک می‌شود. نیهیلیسم سیاسی درجامعهٔ روسیهٔ قرن نوزدهم تضجی یافت وعده‌ای ازطرفدارانش تروریست شدند .

وجود حاضر ← شخص منتشر .

وجودحضوری (être) **و وجود حصولی** (existence) ←ذیل صفحهٔ ۱۲ .

« از مجموعهٔ شناخت ادبیات »

منتشر شده است :

عنوان کتاب	نام نویسنده	نام مترجم
۱ـ ادبیات چیست ؟	ژان پل سارتر	ابوالحسن نجفی دکترمصطفی رحیمی
۲ـ وظیفهٔ ادبیات	مجموعهٔ مقالات از ۲۲ نویسنده	ابوالحسن نجفی
۳ـ ژان پل سارتر	هنری پیر	ابوالحسن نجفی ـ احمد میرعلائی
۴ـ دربارهٔ ادبیات	مجموعهٔ مقالات از ۹ نویسنده	احمد میرعلائی
۵ـ در بارهٔ نمایش	ژان پل سارتر	ابوالحسن نجفی
۶ـ مکتبهای ادبی	تألیف و ترجمه و انتخاب از میان ترجمه‌ها	رضا سید حسینی
۷ـ تورگنیف	آندره موروا	دکترمنوچهر عدنانی

مجموعهٔ شناخت ادبیات ۱

در نیمهٔ دوم این قرن، برای رشته علومی که به «علوم انسانی» موسوم‌اند (فلسفه، روانشناسی، زبانشناسی، تاریخ وغیره) مهم‌ترین و اصلی‌ترین مسئله‌ای که مطرح است دست یابی به ماهیت و ذات موضوعی است که مورد بررسی آنهاست: فلسفه چیست؟ روان چیست؟ زبان چیست؟ تاریخ چیست؟ هنر چیست؟ که همه در حول یك محور اصلی می‌چرخند: انسان چیست؟ و درنتیجه نه تنها بنیاد این علوم که حتی حقیقت آدمی نیز مورد سؤال و شك قرار می گیرد. شکی منطقی که درجستجوی مبنای متقنی است برای ساختن بنائی مستحکم برروی آن. بدینگونه است که اصول وروش‌ها و کاربرد-های این‌علوم در معرض تغییروتحول عمقی قرار گرفته و کاملا از وضع گذشته متمایز گشته است.

هدف این مجموعه، که با کتاب «ادبیات چیست؟» اثر معروف ژان پل‌سارتر آغاز می‌شود، کوششی است برای ترجمه و تألیف آثاری که با برخورداری از آخرین دست آوردهای علوم انسانی مسائل ادبیات راچه ازنظر درونی (فلسفهٔ ادبیات) و چه ازنظر بیرونی (جامعه شناسی ادبیات) مطرح می کند و می‌خواهد، با اتقان و قطعیتی همانند علوم دقیقه، دانش نوی را پی افکند که می‌توان آنرا «علم ادبیات» نامید. در این علم نه تنها مسئلهٔ ذات و ماهیت و چگونگی ادبیات بلکه مسئلهٔ شیوه‌ها و راهها و وظایف و صور گوناگون آن نیز طرح و بررسی می‌شود. نه براساس نفی اصول وموازین گذشتگان که به منظور جرح و تعدیل و تکمیل نظریات آنان.

کتاب زمان